FRANCESCO BIONDOLILLO

IL TEATRO

DI

ROBERTO BRACCO

GAETANO PRIULLA EDITORE - PALERMO

MCMXXIII

AVVERTENZA

Iniziamo con questo acuto e severo studio di Francesco Biondolillo una collezione di saggi critici, co' quali intendiamo fare opera altamente lodevole e grandemente utile agli studiosi, poichè ci proponiamo di sottoporre a nuova revisione critica la produzione letteraria più in voga ai nostri giorni, e di rovesciare i falsi idoli del nostro pubblico grosso.

Non intendiamo nè épater le bourgeois, *nè fare inutilmente del chiasso. Questo lavoro, del resto, dà pieno e sicuro affidamento sulla bontà e serietà dei nostri intenti e sull' intrinseco valore della nostra collezione: poichè esso è dovuto alla penna d'un critico assai noto pel suo finissimo gusto e per le sue brillanti doti dialettiche.*

Giova, in ultimo, avvertire che il lavoro non è

stato ispirato dalla recente polemica scoppiata sui giornali di Roma intorno ai Pazzi *dello stesso Bracco, poichè esso mi fu consegnato dall'autore un anno prima che scoppiasse quel chiasso, vale a dire nell' agosto del 1921; e se il lavoro si pubblica soltanto adesso, ciò è dovuto alle molteplici difficoltà cui va sempre incontro, al suo sorgere, una nuova casa editrice.*

l'Editore.

A MARIOTTO MARIOTTI

I.

Roberto Bracco prima di dedicarsi al teatro (e ciò avvenne nel 1886) aveva pubblicato nel *Corriere del Mattino,* per volere di quel capo ameno e giornalista geniale, che fu Martin Cafiero, non poche novelle di carattere romantico-realistico, e delle farse narrate, col titolo di *Frottole di baby*. Nell'anno 1882, inoltre, sempre per volere di quel benedetto Cafiero, inaugurò la festa di Piedigrotta con una canzone *Salemelicche,* che incontrò subito il favore del popolo napoletano.

Or queste notizie non sono del tutto inutili per chi volesse rintracciare le sorgenti prime di quel teatro in cui il Bracco ha trovato larga fortuna e con cui sembra ch'egli si sia affermato definitivamente davanti a un pubblico sempre plaudente.

Le novelle risentono del carattere del tempo in

cui sorsero (anni 1879 e seguenti): in cui, cioè, il romanticismo andava degenerando in un sentimentalismo grottesco e banale per dar luogo a un naturalismo superficiale e grossolano. Ma rivelavano anche una speciale attitudine dell'autore a inventare intrecci complicati ed emozionanti e a far scoppiare il dramma piuttosto per l'intervento d'una circostanza inaspettata e imprevedibile che per volere dei personaggi e per logica d'azione. Come, ad esempio, in *Ultima ora*, un marito ateo, che si era riconciliato con Dio dinanzi al capezzale della moglie moribonda, può perdere d'un tratto la fede in Dio, nei santi e nelle madonne? Facendo sì ch'egli, sotto l'origliere della agonizzante, dov'era andato — guarda un pò che combinazione! — a collocare delle immaginette sacre, trovi nientemeno un pacchetto di lettere che rivelano la moglie adultera.

Le *Frottole*, sorte contemporaneamente alle novelle, sono invece narrazioni buffe, ricche di contrasti grotteschi, di ridicole avventure, d'intrighi stupefacenti, di equivoci grossolani: delle farse, insomma, vere e proprie le quali piuttosto che sceneggiate sono soltanto narrate. E come le novelle rivelano una speciale attitudine a trovare degli effetti drammatici, così queste *Frottole* rivelano un'altra attitudine a creare contrasti materiali, a esagerare fino alla caricatura difetti morali e, peggio, fisici, a provocare con una certa istancabilità coincidenze ridicole di avvenimenti: a darci, insomma, un comico superficiale ed esteriore e non un

comico intimo e profondo che scaturisca da un'alta coscienza morale.

Ma tanto l' una che l' altra attitudine derivano da una facoltà medesima, l'invenzione, la quale ha il potere di stabilire fra i vari personaggi soltanto dei rapporti esteriori per mezzo di avvenimenti i quali non sono voluti dalla logica dei sentimenti ma dal bisogno — pratico — di giungere a una data soluzione; derivano da superficialità di spirito, per cui l'autore rifugge dall'approfondire certi aspetti della realtà, rifugge dalla concentrazione interiore, dal creare un mondo organico e coerente, e si toglie d' impaccio mettendo su un mondo di cartapesta in cui i personaggi son simili a marionette ch'egli faccia muovere a suo talento secondo che voglia strappare le lacrime o il riso.

Aggiungasi, ora, a cotesto spirito superficiale e leggero una certa tinta di napoletanesco sentimentalismo, una certa conoscenza dei tipi, delle abitudini e degli ambienti napoletani, che si può facilmente rilevare da quella canzone come da tante altre che son venute in seguito, e si avrà un'immagine approssimativa di quel Bracco, autore, fino a oggi, d'una dozzina di commedie e d'una ventina di drammi, d'un teatro cioè privo di vera e propria umanità, d'un pensiero alto e coerente, d'una salda e viva concezione morale, ma che tuttavia ha fatto fortuna in Italia per l'abilità dell'intreccio e della sceneggiatura, per quel drammaticismo sentimentale o per quel comicismo farsesco a cui abbiamo accennato, e che, con una sola parola, possiamo chiamare: *teatralità*.

II.

Teatralità, dunque, e non umanità è il carattere precipuo della produzione di Roberto Bracco, e poichè essa consiste nell'avviluppare avvenimenti imprevisti e nello svilupparli in un modo imprevedibile, nel far convergere l'attenzione del pubblico più nell'intreccio che nella logica azione dei personaggi, essa potè essere più largamente adoperata nelle commedie che nei drammi, senza che lo spettatore, intento a divertirsi, si accorgesse del trucco: commedie o, meglio, farse il cui scopo principale è quello di far scoppiare il riso dal moltiplicarsi delle situazioni ridicole e dal groviglio degli avvenimenti più strani.

E il Bracco, che conosceva le sue attitudini e che doveva conoscere le manchevolezze di gusto del pubblico dei teatri, quando fu invitato da Ermete Novelli a comporre qualcosa per lui scrisse una commedia *Non fare agli altri*, ch'è d'intreccio breve ma complicatissimo, un vero *tour de force* di equivoci, di gaffe e di ridicole sorprese: l'attore era poi un grande attore, maestro quindi nell'utilizzare e sfruttare la teatralità della commedia, sicchè questa, rappresentata la sera del 22 dicembre del 1886 al *Sannazzaro* di Napoli ebbe un esito lietissimo e clamoroso.

Di che si tratta? Un tale è visto dalle guardie fuggire e cadere dal muro del giardino, che circonda la casa del loro commissario: agguantato e condotto

alla presenza di quest'ultimo, negli uffici della Polizia, confessa di essere un ladro; ma fra gli oggetti perquisiti si trova un ritratto che la moglie del commissario aveva donato a lui con una dedica tenerissima. Il commissario resta sorpreso, mortificato, minaccia di vendicarsi ad ogni costo: ma alla moglie che giunge in quel momento negli uffici della Polizia perchè chiamata a dar chiarimenti sul preteso furto, egli mostra per isbaglio un altro ritratto che si trovava in tasca: quello che la serva Teresa aveva donato a lui. Tutti ne ridono, compresa la moglie, la quale non gli risparmia beffe e sarcasmi; e il povero commissario, mortificato e sconcertato, dimentica di vendicarsi e libera il ladro; e questi allora ammonisce il brigadiere che stèsse un'altra volta più attento piuttosto che fare all'amore con la serva del commissario, sicchè quest'ultimo, indispettito che anche la serva gli faccia le corna, altro non può fare che mettere agli arresti il brigadiere e assolvere tutti gli altri: evidentemente « la legge *non* è uguale per tutti! » come dice, commettendo l'ultima gaffe, lo stesso commissario.

Ora qui il Bracco non ha fatto che sfruttare il ridicolo di una situazione piena in se stessa di materiali contrasti: quella di un commissario di polizia il quale non può arrestare il ladro che gli ruba..... l'onore della moglie, nè può conservare tutta la sua autorità davanti a una guardia ch'è suo rivale in amore.

Tutto ci dà l'aria d'un di quei *colmi* che si dicono in mezzo a de' buontemponi per tenere allegra

la brigata. E a provare lo sforzo meditato di far ridere il pubblico, basta considerare la coincidenza, non certo artisticamente fortuita, di non pochi avvenimenti: il presunto ladro è giusto l'amante della moglie d'un commissario di polizia; egli fugge giusto quando un brigadiere si trova sotto il muretto del giardino a fare all'amore con la servotta del suo superiore; agguantato, vien condotto giusto negli uffici di quel commissario di polizia, della cui moglie egli è l'amante; la moglie vien fatta venire giusto alla presenza dell'amante; e giusto davanti alla moglie, all'amante e al brigadiere egli commette lo sbaglio del ritratto.

Ma al Bracco non poteva importare che le combinazioni non fossero fortuite: a lui importava far ridere; e poichè il riso doveva scaturire tutto da queste circostanze esteriori, i personaggi non son visti e rappresentati secondo un loro particolar carattere: essi invece sono sciocchi e dicono delle spiritosaggini, o sono spiritosi e commettono delle sciocchezze sol perchè l'autore vuol provocare dei contrasti materiali e quindi il riso.

Fin dalla caricatura fisica di alcuni personaggi egli vuol trarre ragion di riso: come da quella delle due guardie, di cui l'una è immaginata d'aspetto truculento e grasso, e l'altra, d'aspetto magrissimo e idiota; ma anche questo è comico puramente esteriore e grossolano, che non ha niente che fare con l'arte.

Certo anche fra le opere dei nostri classici noi troviamo delle commedie di carattere farsesco: per

esempio, *La Mandragola* del Machiavelli, ma questa rivela un particolare atteggiamento spirituale dell'autore di fronte alla realtà, una superiore coscienza morale, al lume della quale acquista rilievo e carattere particolare quella, di molto inferiore, de' personaggi tutti, e questi appaiono orientati verso una finalità opposta a quella dell'autore e, dunque, anche nostra se, per intendere un'opera d'arte, deve il nostro spirito identificarsi con quello dell' autore. Dalla consapevolezza della nostra superiorità morale nasce il riso, il quale trova altro alimento nella molteplicità degli avvenimenti, intrighi e coincidenze che sono, però, determinati non dal caso volutamente fortuito ma dal particolar carattere e voler di ciascun personaggio; e coloro che meglio di tutti gli altri tengono in mano le fila dell' azione sono appunto l'astuto Ligurio e lo spregiudicato fra Timoteo, le cui malizie e insidie sono rivolte contro Messer Nicia il quale veramente è un balordo e ci muove il riso non per le facezie che per mezzo suo faccia l'autore ma per la sua evidente inferiorità morale e d'intelletto.

Ma nessuno de' personaggi, che s'incontrano così in questa come in altre commedie del Bracco, è veramente balordo; e se si ride, gli è perchè ogni avvenimento giunge inaspettato a ciascuno e contro la volontà di ciascuno; gli è perchè ogni espressione è piena di freddure e di sottintesi, e perchè tanta è la preoccupazione, nell' autore, di far dello spirito che ciascuno ride a spese di se stesso.

In una sola condizione potrebbe essere permesso che il caso restasse arbitro dell'azione, quando, cioè, esso assurgesse a un alto concetto morale per cui gli umani fossero considerati come sottoposti al capriccio d'una volontà superiore, per cui il mondo apparisse in balìa d'una forza ironica e beffarda. Allora il caso avrebbe un profondo significato morale, e piuttosto che voluto dal comodo dell'autore esso sarebbe come un personaggio vivo e vero, sebbene invisibile, con una sua logica ferrea e inesorabile, con una sua volontà diritta e infrangibile.

Ma a questo non arrivò l'ingegno superficiale e leggero di Roberto Bracco, non abituato a guardare entro le profondità dell'anima umana e perciò anche entro se stesso, ma abituato a guardare con occhio distratto le cose circostanti e a sorridere e a ridere per un nonnulla : l'elegante e ozioso *Bracchetiello* che, come vien descritto da un suo ammiratore, passava il tempo a consumare i lastroni di via Toledo in un musulmanismo tutto partenopeo, o si divertiva a scriver novelle grottescamente romantiche o frottole grossolanamente spiritose o canzonette di maniera sol per obbedire a quel bizzarro uomo di Martin Cafiero — chè forse senza di costui neppur quelle coserelle avrebbe saputo scrivere ! — non si è mai smentito. Ed ora, ch'egli conta ormai quasi sessant'anni, ride sempre di quel suo solito riso allegro e *spensierato* che le non poche fotografie moltiplicano e diffondono per ogni dove.

III.

Le altre commedie, dunque, son fatte sullo stampo della prima, e riflettono la stessa inconsistenza artistica, la stessa vacuità morale di quella. In *Lui, Lei, Lui* è presentato il caso buffo, ma esteticamente incongruente, d'una moglie la quale diventa l'amante d'un amico molto più balordo e più ridicolo del marito: tanto balordo e ridicolo che, accortosi di cominciare a sentire qualcosa, che si chiama amore, per la bella ospite, decide di fuggire, di partire a rotta di collo; ma lo trattiene il marito niente affatto geloso sebbene sia terribile cacciatore di pernici e non meno terribile mangiator di fagiolini: al quale il timido amico confessa il motivo della sua fuga precipitosa. E il marito ne ride, e non per questo lo lascia andare: anzi mette a parte del segreto la moglie, alla quale lascia la cura di persuadere l'amico a restare e... a servirsi di lei, liberamente!

Ma la moglie non è immaginata nè così sciocca da non avvedersi della miseria morale del marito, nè così stupida da doversi innamorare d'un imbecille: è, anzi, furba, maliziosa, insinuante; ma tutte coteste belle qualità sono perfettamente inutili perchè non ci vuole un gran che a infinocchiare un marito di quella sorta, nè val la pena, data la balordaggine dell'amico, ch'ella se la spassi con un sì bel campione di scimuniteria.

Ma, tant'è, il pubblico trova da divertirsi! Ma si diverte alla caricatura che l'autore fa della dabbenaggine del marito, della timidità dell'amico; ride allorchè l'uno e l'altro, pur agendo da sciocchi, dicon delle facezie gustosissime, ma non si diverte nè ride perchè veda entrambi fatti bersaglio dei raggiri, delle astuzie e degli stratagemmi di chi sia a loro superiore per coscienza morale o per ingegno, e veda affermato un principio morale serio e profondo davanti a cui quei due appaiano meschini e ridicoli. Chi ricordi qualche novella del *Decamerone* saprà che la donna del Boccaccio diventa adultera non soltanto a causa della prepotenza del senso ma anche in forza d' una legge basata sull'istinto, sui bisogni naturali, in forza insomma d'una legge naturalistica; e mette in opera la logica dell'istinto a danno di chi quella logica non vuol rispettare e a vantaggio di chi sembra poter soddisfare le giuste aspirazioni del senso. Onde noi, ridiamo, per esempio, di messer Ricciardo di Chinzica il quale vien piantato in asso dalla moglie giovane e bella, Bartolomea Gualandi, perchè egli non può soddisfare le bramose voglie di lei, e perchè ella, in forza d'un diritto a cui non intende rinunziare, si dà in braccio al famoso corsale Paganino da Monaco che non è così avaro e tisicuccio e tristanzuolo come messer Ricciardo, anzi la rallegra e notte e dì senza mai guardar festa o fare vigilia o fare quaresima (nov. X). La logica di Bartolomea diventa la nostra logica, si che il nostro riso non è senza significato anzi procede da una seria

concezione della realtà, concezione ch'è poi quella di tutto il *Decamerone* e costituisce la ragione intima e profonda di quel mondo immaginato dal Boccaccio.

Ma da qual logica la donna di quest'altra commedia di Roberto Bracco è tratta a ingannare il marito gioviale e spensierato? E quale ragion di superiorità ha l'ospite amico rispetto a costui perchè possa allettare le simpatie di quella donna? E in base a quale concetto del mondo il Bracco ha inventato e fatto agire quei tre personagi?

Rispondere a quelle domande non si può: tutto procede senza motivo, senza una legge interiore, poichè l'autore non si è preoccupato d'altro che di inventar situazioni imbarazzanti, d'un comico insipido e superficiale.

IV.

In *Un'avventura di viaggio* è immaginato il caso strano d'una signora la quale accetta in viaggio la corte e quindi un appuntamento da uno sconosciuto perchè s'accorge che l'indirizzo datole è quello della casa del marito, da cui vive separata, e che vuole riconquistare facendo nascere in lui la gelosia. Le sorprese a cui i personaggi di questa commedia vanno incontro non son poche, e tutte trovate lì per far divertire il pubblico: i due, marito e moglie, s'incontrano nello stesso appartamento e si guardano in cagnesco: giunge pure in quella circostanza l'amante

del marito, Fifì; la moglie e il suo corteggiatore vengon fatti nascondere dietro un paravento, dove questi si busca uno spintone per aver osato troppo con le mani; il marito riesce a liberarsi della sua amante, apprende che la moglie non ha fatto che burlarsi del suo corteggiatore, ne assolve quindi l'atto temerario e pericoloso, e la presenta come sua moglie all'implaplacabile corteggiatore, suo amico, il quale, pur fra la sorpresa e la mortificazione, ha la presenza di spirito di osservare che « per fare la carriera dell'imbecille non è indispensabile essere.... un marito ».

E anche qui si osserva come i protagonisti agiscano in modo contrario al loro temperamento: una signora che si rispetti, e che ama intensamente il marito, di cui è fortemente gelosa, si lascia andare a un'avventura pericolosa pur di conoscere da vicino l'appartamento del galante marito, di rompergli le uova nel paniere e di trarlo a sè ancora una volta: avventura che poteva non riuscire felicemente se tanti avvenimenti inaspettati non fossero capitati a tempo debito e se l'amico del marito, l'implacabile corteggiatore, non si fosse mostrato così imbecille da farsi menar pel naso dalla signora. Ma, il corteggiatore, imbecille tuttavia non è: perchè egli è uomo di mondo e di esperienza, nè si sa spiegare perchè egli sia condannato a far una sì ridicola figura. O forse il perchè si capisce: perchè l'autore aveva interesse che la signora uscisse sana e salva dall'impresa rischiosa. Il marito, d'altra parte, troppo tollerante si dimostra allorchè s'in-

contra con la moglie nel suo appartamento, e troppo generoso quando si è assicurato ch'ella non è andata incontro ad alcun rischio.

Pur tuttavia al Bracco piaque una tal situazione, edallo sviluppo della figura della protagonista venne fuori quella della contessa Clara Sangiorgi dell'*Infedele,* la quale anch'essa accetta per gioco un appuntamento nella casa d'un suo adoratore ch'ella riesce a debellare con la sua ironia e il suo allegro sarcasmo.

Ma le crepe del carattere si fanno, qui, più visibili e più gravi. Il Bracco in quella figura voleva rappresentare un tipo di donna moralmente superiore a tante altre le quali si fingono oneste e vereconde mentre sono in realtà ipocrite e sfrontate. Ma la sua superiorità è rappresentata nel modo più volgare e più banale poichè la contessa Clara fa consistere la sua spregiudicatezza, la sua nobiltà morale nel menare una vita frivola e vana, nel farsi impunemente corteggiare da una turba di giovanotti, nell'umiliare continuamente — guarda un po'! — la gelosia dell'innamorato marito ch'ella tiene spesso anche... a stecchetto, e nello sfidare l'audacia — come si è detto — d'un implacabile corteggiatore fino ad accettare in casa di costui un convegno. Ma sopraggiunge il vigile marito e ne nascono le solite scene imbarazzanti comuni a tutte le farse di questo mondo e che costituiscono i soliti espedienti dell'arte comica di Roberto Bracco: il quale, però, cerca di rialzare il tono farsesco della situazione attribuendo a Clara un gesto nobile e altero: esporsi

a farsi scoprire dal marito pur di respingere la transazione vergognosa che le offre l'adoratore. Clara si accorge, così, che val più un geloso marito che un innamorato corteggiatore — oh la grande coscienza morale di costei! — e spinta da quella personale esperienza e, più, da un bisogno sessuale — l'astinenza, in seguito a una scenata del marito, era stata troppo lunga! — accetta, anzi stimola l'amplesso del marito, ma proprio quando — e fino all'ultimo il Bracco inintroduce delle combinazioni combinate! – nella stanza accanto è stato introdotto l'antico corteggiatore, al quale non tocca altro, poveraccio, che sentire le risatine dei due coniugi che si abbracciano e si fanno il solletico.

Ne *La fine dell'amore* il Bracco insiste ancora in quel tipo, che abbiam visto, di donna spregiudicata e scettica del sesso mascolino: il che vuol dire che il nostro autore, nonostanté la sua straordinaria fecondità, non è gran fatto vario e originale. Ma insiste ancora nei difetti che abbiamo incontrato altrove, epperò troviamo che la marchesa Anna di Fontanarosa, separata dal marito ch'è un po' troppo negligente e donnaiuolo, e tutta dedita a farsi corteggiare da cinque diversi adoratori senza, per questo, cadere in peccato in grazia del suo spirito e del suo superiore scetticismo, cade finalmente fra le braccia del più ridicolo di essi — uomo elegante e vanesio — : e non importa se ella poi si pente sorridendo d'essersi lasciata andare a una simile avventura, persuasa che il marito è il meno imbecille degli uomini che abbia conosciuti: il carattere

ha deviato esteticamente dalla sua linea fondamentale, e ogni aggiunta posteriore non ha altro scopo che quello di dare ad ogni costo un significato moralmente serio a tutta una farsa. Poichè anche qui non mancano le scene *à surprise,* gl'incidenti volutamente fortuiti e grossolanamente comici. Arturo, il marito, giunge quando i cinque adoratori della moglie, trasformando la casa della gentile ospite in un vero club, se ne stanno a giocare allegramente al bigliardo: onde comica sorpresa di lui e anche di quei cinque i quali ignorano che quegli sia il marito; - Arturo, ch'è venuto per godersi dopo tanto tempo di assenza la sua mogliettina, si fa sorprendere dal sonno nella poltrona dove la moglie lo aveva costretto a far la quarantena; e per far sì che Anna esperimenti la credulità del marito e aumenti la sua dose di scetticismo, si fa immaginare che questi ritorni dalla stazione proprio quando ella aveva in camera l'amante.

Gli adoratori che circondano di galanterie Anna rimangon tutti nel tipico e nel generico, cioè nella vaga caricatura: il conte Dionigi è irreprensibile nel vestire come nell'amore e rifugge sempre dalle agitazioni scomposte e passionali; il dottor Salvetti è il medico assai positivo quanto audace ma sfortunato in amore; Giuliano D'Alma è uno spiritualista sospiroso e... vegetariano; Renato Albenga è il drammaturgo noioso e l'esteta decadente; Gustavo Rivoli è lo spiritico che invano vorrebbe cimentarsi ad altre imprese amorose. Piuttosto che creature ricche di vita son delle

macchiette: ed esse son tutte lì, nel 1° atto, messe in fila perchè una dopo l'altra, attraverso gli atti e le parole, posson presentarsi al pubblico con la lor nota sommaria, e possan di poi essere facilmente riconosciute obbedendo meccanicamente all'etichetta che l'autore ha loro attaccato: e la loro regolarità e uniformità di movimenti son proprie di marionette piuttosto che d'individui riccamente umani.

V.

La commedia *Uno degli onesti* non è che la sceneggiatura d'un paradosso il quale fa bella pompa di sè nella scena seconda: « Eppure — dice Alberto, sconsigliando la propria amante, Manina, ad abbandonare il marito, Federico — eppure di te mi sono innamorato appunto perchè mi sei parsa una buona moglie. Già, è inutile. La penso così, sono un uomo onesto! Mi piace di vivere in un ambiente onesto. E la prima cosa che esigo dalla donna è l'onestà ». E come spiritosaggine, può andare: ma non va quando, per far trionfare un simile paradosso, i personaggi debbano muoversi secondo che piaccia all'autore: quando, cioè, s'immagina che Manina — la quale è, nientemeno, così innamorata e così intransigente che non vorrebbe continuare a tradire l'amante col marito! — finisca con l'accettare la transazione, restando sotto il tetto coniugale; quando s'immagina che Federico e Rosetta, moglie di Alberto, di nulla si accorgano, ed essi son

fatti muovere senza che si verifichi nessun urto fra di loro e possa senza impacci sgomitolarsi l'azione imposta dal paradosso. La scena in cui Manina telefona alla moglie dell'amante proprio alla presenza di quest'ultimo; l'altra in cui Federico e Alberto e Manina, tutti e tre insieme, gridano concitatamente cercando ognuno di levar la voce più degli altri, e dopo che hanno finito di urlare i due coniugi « si allontanano l'uno dall'altra e ai due estremi della camera prendono una sedia e seggono voltandosi le spalle scambievolmente », mentre « Alberto va fino in fondo e poi torna e prende anche lui una sedia e siede nel mezzo fra i due »: queste scene son di farsa piuttosto che di commedia perchè i personaggi son fatti agire seriamente e mentr'essi medesimi si accorgono del ridicolo dei loro atti e delle loro parole. E tanto meno si tratta di satira — come vuole taluno — perchè qui si ride allegramente di tutti, e non si scorge la rivolta d'una coscienza morale offesa o violata.

Ma movimento ancor più farsesco ha la commedia *Il frutto acerbo*, dove di frutti acerbi ve n'è, in verità, più d'uno — Nino, il giovinetto studente, e Bice, la fanciulla collegiale — perchè le situazioni comiche si possano moltiplicare senza posa e il pubblico non finisca mai di divertirsi. Tilde Ricchetti, la giovane moglie di Ernesto, uomo un po' troppo stagionato e negligente, se la spassa allegramente col giovinetto Nino Lovigiani: ma il modo con cui quest'ultimo è fatto agire dovrebbe muovere le risa alla stessa Tilde, tante

ridicolaggini egli commette, e tanto esagerata è la sua ingenuità, e tanto buffe sono le sue movenze. Va e viene dalla finestra della camera di Tilde come..... « uno scimpanzè », s'impappina non so quante volte, s'attacca alle costole del marito di Tilde fino alla disperazione, così che sembra una di quelle buffe figure d'una « scena comica finale » di cinematografo. Alla fine dell'ultimo atto — dice la stessa didascalia — « ha sopra un braccio il paltò, nella mano diritta il cappello, nella mano sinistra il bastone e i guanti. Per porgere in fretta la mano diritta a Ernesto s'impappina e affida il cappello alla bocca, tenendone la falda tra i denti; sicchè gli riesce quasi impossibile di pronunziare le parole ». E non meno buffa è la figura di Tilde, la quale per fare cadere nell'inganno Gustavo Franchesi, amico — anch'esso stagionato — del marito e fidanzato della sorella Bice, la fanciulla collegiale, si veste degli abiti di quest'ultima e si finge con lui ingenua e peritosa così da fargli perdere la testa.

La commedia è, insomma, un ammasso di volgarità, l'azione è condotta con mezzucci istrionici e pagliacceschi, i personaggi son macchiette insipide e noiose.

VI.

E tralascio di parlare dello scherzetto, *Fotografia senza.....*, scritto per Tina di Lorenzo e per suo marito Armando Falconi invitati a una festa da ballo del

Circolo Artistico di Napoli ; nè val la pena ch'io dia un qualche cenno del monologo infantile *La Chiacchierina :* le due cosette sono d'una insipidezza insopportabile, e non sappiamo spiegarci perchè mai il Bracco abbia dato a questi due nonnulla l'onore della stampa. E veniamo piuttosto alle ultime tre commedie, *Ad armi corte, Il perfetto amore* e *L'internazionale.*

Nella prima ricorre la solita macchietta del marito ingannato, resa ancor più ridicola da una circostanza : ch'egli è un celebre medico, il quale divide la sua giornata tra sua moglie e il suo ospedale. E il medico e il marito parlano e agiscono un po' troppo comicamente perchè possano esser presi esteticamente sul serio e si possa attribuir loro un certo fondo umano. E un po' troppo esagerato è pure l' imbarazzo della moglie davanti alle minacce di Laurina Corbari, e ridicola addirittura è la paura ch' ella prova quando quest'ultima finge di aver dato al medico una lettera compromettente. Ma la figura di questa *Cocotte* — birichina, capricciosa, insolente , rapida nell' agire e sicura nel muovere verso un suo scopo -- è, senza dubbio, fra le meno deficienti di tutto il teatro di Roberto Bracco. Essa è l' amante di Riccardo Negri, ma da una lettera trovatagli in tasca ella apprende che questi ha trovato un diversivo nella signora Valeria Arletti, moglie del celebre dottore Arletti. Non esita un momento : con un atteggiamento fra sbarazzino e insolente si reca, qualche tempo prima dell'ora fissata per l'appuntamento, dalla signora Arletti, e dopo averla tor-

turata ferocemente con la sua ironia, le ingiunge di lasciarle libero l'amante se non vuole ch'ella denunzi la tresca al marito consegnandogli la lettera. Con quale motivo? — domanda, profondamente costernata e con la voce convulsa, la signora Arletti. E la *cocotte* risponde subito: « Senza nessun diritto! Eh?... Cosa ha da osservare?..... *Senza nessun diritto!* Ma Riccardo Negri mi piace da tre anni, gli voglio bene da due anni e mezzo, gli sono fedele da due anni e tre mesi. Oltre di che, Riccardo Negri è ricco. Conclusione: non mi conviene di perderlo, e sono qui, senza nessun diritto, per farle sapere che non me lo lascerò prendere da lei. D'altronde, se noialtre non cominciamo a cavar fuori le armi corte, siamo spacciate. Le signore ci fanno, ormai, una concorrenza spietata ». In questa risposta — rapida, precisa, tagliente — c'è tutto il carattere di questa donna che ha la morale dell'istinto e del tornaconto insieme, una morale fondata sull'assenza d'ogni onestà, sulla mancanza... d'ogni morále: ma in questo amoralismo sta la sua forza, la sua invincibilità; e nella serietà e profondità di questa sua coscienza amorale sta la sua simpatia.

— Un ricatto? — « E sì! » — risponde petulante e sbarazzina: « un bel ricattino da brigante di strada maestra: O Riccardo, o la vita! ».

La signora Valeria non vuole lasciarle libero Riccardo? Ed ella denunzierà la tresca al marito, e documenterà la denunzia con la lettera. Anzi la sua prima idea era stata appunto questa. Ma poi si è detta:

« Se il dottore me l' ammazzerà, io avrò l' incomodo del rimorso. Meglio cercare di sbarazzarmene con le buone. Meglio persuaderla, direttamente, che..... non deve rompermi le tasche. Farla ammazzare, perchè? Cent'anni di vita in ottima salute, e anche cento amori in barba al dottore Arletti, purchè non dia fastidio a me ». Ecco: purchè non dia fastidio a lei: questa è la sola sua seria preoccupazione. È la preoccupazione, certo, d'una donna futile e capricciosa, e tanto meno onesta, ma che per la sua intensità e profondità e indiscutibilità val quanto quella che deve avere una donna seria, dignitosa e profondamente onesta come dovrebbe essere, e non è, la signora Arletti: alla quale, perciò, la *cocottina* senza pudore e senza scrupoli è, moralmente, di gran lunga superiore. E, nella commedia, si ride non di lei ma, con lei, della dignitosa moglie, la quale deve a poco a poco smettere la sua maschera e, finalmente, vinta dalla paura di uno scandalo, cedere.

Ad armi corte, dunque, è fra le commedie di Roberto Bracco la sola che possa salvarsi dal generale naufragio: ed essa è riuscita forse perchè il tipo di Laurina, amorale, utilitaria, istintiva rispondeva meglio di qualunque altro al temperamento superficiale, leggiero, futile e capriccioso dell'autore: bastò che questi per un momento si affisasse nella sua coscienza allegra e insignificante, spiritosa e motteggiatrice perchè scorgesse nel fondo di essa una figura tanto somigliante a lui.

Ma non fu che un momento solo di felice in-

tuizione: di poi egli perdette di nuovo quel potere di concentrarsi entro se stesso, e si sbizzarrì in commedie d'intreccio, come *Il perfetto amore* e *L'Internazionale,* in cui ritorna a divertire il pubblico con farse piccanti e piene di complicati avvenimenti, che non hanno un *carattere solo* e abbondano invece di ridicole macchiette.

Nel *Perfetto amore,* attraverso lo svolgimento di tre atti, e una lunga serie di incidenti più o meno piccanti, si vuol narrare lo sforzo lungo ma felicemente riuscito di una donna a far nascere, nell'animo d'un suo implacabile e spiritoso corteggiatore, un sentimento serio, delicato e profondo per lei, l'amore perfetto. Ella non è una signorina perchè ha già sposato una prima volta, ma è intatta perchè il suo defunto marito, accompagnatala *il dì delle nozze* a casa fu per lei... come un fratello. Tuttavia ella si finge come una vedova che sappia già..... il fatto suo, circondata di adoratori che le attribuiscono un passato burrascoso, ma tiene sempre a bada il suo corteggiatore lasciandolo sempre a becco asciutto, eccitandolo, sfuggendogli, esasperandolo finchè quegli non si decida a sposarla. Ma, celebratesi le nozze, ella non vuole essere trattata come un'amante, e per spegnere tutto quell'ardore di sensi finge di aver avuto nel passato più d'un amante e quando è riuscita in questo intento, ed egli è lì lì per abbandonarla, fa vedere un abito bianco e un ramo di fiori d' arancio che teneva gelosamente conservati in una valigia, e spiega l'enigma raccontandogli di quel tale marito che

l'aveva trattata..... come un fratello prima di suicidarsi, e smentendo di aver avuto degli amanti, come potrebbe facilmente..... dimostrargli. — Sicchè — domanda egli -- ti sei calunniata per un capriccio ?! per un ticchio ?! per uno *sport* ?! — Ed ella risponde: « No, caro. Mi sono calunniata..... per sottoporre te ad uno esperimento decisivo che ha superato tutte le mie speranze, fanciullone che sei! L'amore d'un uomo che è geloso del passato d'una donna fino a non sapergliclo perdonare può essere, forse, l'amore d'un egoista, ma certamente non è quella cosa molto semplice e molto volgare che tu dicevi. Tu mi ami ogni giorno meglio, ogni giorno meglio! E questo è opera mia! Il tuo amore si eleva, si ingentilisce, si raffina, si perfeziona, e sarà, tra breve, ne ho fede, quell'amore che ho tanto desiderato da te! Eccomi qua! Eccomi qua! Adesso posso dirtelo, finalmente, con tutto il mio cuore, con tutta l'anima mia, con tutto l'entusiasmo d'una sposa innamorata! ». E il novello marito si avvicina allora a lei « con commossa timidità » si accorge di non essere più un bruto, di aver perduto l'audacia d'un tempo, e di sentirsi in cuore « l'amore che solamente la purezza d'una fanciulla può suscitare, e « senza ancora vincere del tutto l'emozione da cui è invaso, la circonda con le braccia, stringendola in un delicato amplesso », ed esclamando: « È l'amore perfetto! ».

Ma si tratta evidentemente d'un perfetto amore..., *fisiologico* che il Bracco scambia — per quella superficialità di pensare che lo distingue fra tanti scrittori

d'oggi — per amore nel compiuto e perciò nobile senso della parola ; ma si tratta d'una conversione per burla perchè basterebbe la denunzia di quel trucco per fare affloscire ogni sentimento e spegnere qualunque entusiasmo : se, specialmente, l'uomo, introdotto nell'azione, non è un minchione, come non è infatti l' Ugo di questa commedia : la quale, pertanto, cessa di avere, dal lato psicologico ed estetico, una qualche importanza, e svela l' artificio continuo, insistente su cui è stata costruita.

Nè meno artificiosa è l'altra, dal titolo *L' Internazionale,* in cui è immaginata una bizzarra e patetica canzonettista, Mignon, la quale allo scoppiar della guerra pensa che tanti suoi antichi amanti, di tutte le nazioni, siano costretti a morire e a uccidersi tra di loro. Il caso è abbastanza specioso, e la commedia non è che la sceneggiatura abile sì, ma priva d'una qualche umana consistenza, d'un caso specioso, e tutte le figure che vi agiscono non sono che macchiette : e la più grossolana è quella del commissario di polizia che vien anche rappresentato, perchè appaia ancor più ridicolo, in qualche suo difetto fisico.

VII.

Come le commedie del Bracco derivano da quelle farse narrate che furon pubblicate col titolo di *Frottole di Baby,* così i drammi derivano — come del resto si è detto — da quelle novelle romantico - realistiche

ch'egli andò via via pubblicando nel *Corriere del Mattino*. E se il temperamento del Bracco è fondamentalmente comico, anzi farsesco per la nessuna serietà morale che sempre lo ha distinto, come mai i drammi potrebbero apparire meno deficienti delle commedie? Il macchinismo dell'intreccio, che qui è occultato dalla sonorità del riso che si sprigiona dalle non poche situazioni buffonesche, nei drammi appare invece evidente perchè urta contro l'intenzione di rendere troppo serie e quasi tragiche certe situazioni. Il Bracco, abilissimo nel comporre e scomporre incessantemente nuovi intrecci e nuove situazioni, dovrebbe qui darci invece semplicità d'azione, conflitto rapido e gagliardo di passioni, urto violento di caratteri, e non presentarci le varie figure in un continuo succedersi di mai decisivi atteggiamenti morali, come in *Una donna,* nè frantumar l'azione in tanti avvenimenti legati l'uno all'altro solo da un rapporto intellettuale, come in *Sperduti nel buio,* nè far derivare stati d'animo da ignote ragioni morali come nel *Santo,* nè avvolgere di nebuloso pensiero figure umane che dovrebbero esser presentate in tutta la loro nudità, come nel *Trionfo*. Mancando al Bracco la coscienza d'un ideale morale superiore, non può determinarsi in lui alcun conflitto interiore, alcuna seria rivolta consto l'ideale infranto o la verità superiore offesa. Egli non può far, dunque, che ricorrere a certi effettoni drammatici per simulare la mancanza d'un vero e proprio dramma, non può far che ricorrere a certi mezzucci commotivi per simulare

la mancanza d'un vero urto pietoso di opposti sentimenti.

Il primo dramma di Roberto Bracco, *Una donna,* non è che un racconto o un romanzetto pieno di tristi vicende ch'egli adatta alle scene distribuendolo in quattro quadri o *atti,* com' egli li chiama. Non c'è, dunque, azione: c'è narrazione; e la protagonista, Clelia, è un'accozzaglia intimamente confusa e disordinata, ma esteriormente ben regolata e ordinata, di determinazioni psichiche: nel 1° atto, è la donna umile ed eroica che mostra d'avere abbandonato una vita di lusso e di spensieratezza pur di abbandonare il vizio e seguire l'onesto amore d'un povero pittore, Mario; nel 2°, è la donna debole e ambiziosa, facile alle transazioni vergognose, che accetta le strabilianti proposte d'un generoso signore disperatamente innamorato di lei, il quale le offre una casa ricca e una vita spensierata con la speranza di poterne fare la sua amante. Ed è d'una così debole coscienza morale ch'ella non comprende i tormenti e le proteste del povero pittore il quale è ammesso a frequentarne la casa sotto la veste di « amante del cuore ». Ma poi, in fin di atto, è così esageratamente gelosa del suo onore — ma si tratta d'un onore... sessuale! — che rifiuta di concedersi al ricco signore, il quale l'ha tolta dalla miseria e si è mostrata del resto così timido e tollerante come, egli stesso dice, « un collegiale ». Nel 3° atto è la madre la quale si dispera di non poter convincere il pittore — neppur con straordinario lusso e precisione

di date! — ch'egli, e non altri, è il padre d'un suo bambino; la quale si dispera di dover rinunziare al sogno di ridare il padre alla sua creatura, di assicurargli una guida, un avvenire, un nome. Ma poi non è più la madre intransingente coi diritti che le ha dato la natura, e però, quando vede che a una sola condizione l'antica amante si prenderebbe cura del bambino — alla condizione, cioè, ch'ella rinunzi ai suoi « diritti di madre » — ella acconsente, assicurando che se n'andrà « lontano assai... lontano assai ». E il *lontano assai*, in gergo romantico, significa andarsene all'altro mondo. Nel 4° atto, infatti, la donna si uccide con un veleno — e qui la scena è carica di tinte commoventi — e muore fra le braccia del suo Mario — come nella *Signora dalle camelie!* — il quale, sempre per quelle combinazioni combinate, giunge quand'ella sta per spirare.

La protagonista, dunque, è una figura frammentaria, la quale rappresenta a volta a volta un'astrazione sentimentale; e piuttosto che un carattere saldo nella sua unità e interezza essa rappresenta tante astrazioni sovrapposte le une alle altre.

Nè meno imperfette sono le figure degli altri personaggi: di *Mario,* per esempio, il quale prima è d'una intransigenza morale eccezionale e poi stupidamente transigente davanti a sè e agli altri, prima geloso e sospettoso e poi tollerante e un pochino magnaccio, prima figlio immemore e poi figlio amoroso e premuroso, prima sensibile e delicato e poi indif-

ferente e cinico. Ma ancor più inconsistente è la figura del ricco e generoso signore, Gerardo Carsanti, il quale è così stupidamente innamorato di Clelia che ricorre a tutti i raggiri per persuaderla ad abbandonare la sua misera stamberga, che le offre la sua casa ricca e rallegrata persino da liete brigate di amici, e che tuttavia si fa tenere a bada continuamente da quella donnetta inspiegabilmente orgogliosa e sprezzante, finchè egli non può resistere... alla forzata astinenza e cerca di ottenere con la violenza qualcosa... di più concreto, ma viene respinto e lasciato... con un palmo di naso. Come giudica la stessa Clelia, l'amore di costui è « strano » ed è anche « cretino » (a. II, s. 1ª). Ma cretino egli non è perchè non è mai presentato come tale, anzi è presentato come esperto uomo di mondo e di donne, come un elegante *souteneur;* nè ebbe mai il Bracco l'intenzione di farne una ridevole figura perchè allora ci sarebbe accaduto di riderne qualche volta.

Nè poi si riesce a capire — e questo è uno dei difetti principali — la passione di Mario e di Carsanti per quella donna, la quale non è presentata, nè tanto meno rappresentata e fatta agire, con qualità morali tali da poter innamorare un onest'uomo come il primo, nè con qualità fisiche tali da innamorare un disonest'uomo come il secondo: l'uno e l'altro si muovono attorno a quella figura di donna attratti non si sa da che, perchè la loro passione è rappresentata come un

fatto compiuto invece che determinata a grado a grado da sempre nuove ragioni interiori.

Accanto a tutto codesto romanticismo di bassa lega — amori in soffitta, amori in case ricche e fastose, bei pezzi d'oratoria amorosa, gesti artificiali d'eroismo, fughe magniloquenti, implorazioni di madre vinta e disperata, pianti, svenimenti, suicidi, parole mozzate dal rantolo della morte, etc. etc. — con cui il Bracco cerca di nascondere il vuoto del suo dramma e di commuovere il pubblico, fa peggior figura un certo tal quale realismo sparso ingenuamente qua e là nei vari atti, specialmente nel primo e nell'ultimo, e di cui sarebbero figure rappresentative Angiolina la mezzana, il portinaio, l'albergatore, Teresa la cameriera astuta del ricco appartamento di Carsanti ; nè manca il quadretto borghesuccio — il Bracco tenta ogni via per mostrare la sua abilità di sceneggiatore ! — di cui sarebbero, nel 3° atto, figure rappresentative un signor Brambini, ex capitano borbonico, un Bartolomeo ex maestro di ballo, la signorina Beatrice, la signora Renzi madre di Mario : ma tutto sa di maniera, e quelle figure son tipi e macchiette, molte delle quali fanno pensare a Bracco autor di farse.

L'azione, quasi non bastasse la deficienza dei caratteri, si svolge per mezzo a casi troppo volutamente fortuiti, a scene artificiose e irregolari : il macchinoso manipolatore di *frottole* sceneggiate non si smentisce neppure in questo dramma. Così Mariò, nel primo atto (sc. 4ª), va via dalla scena perchè l'autore

possa introdurvi la mezzana e lo sciocco innamorato Carsanti; e poi vien fatto ritornare per mettere in imbarazzo costoro e Clelia, la quale li spinge in una stanza accanto; ma poi, nel secondo atto (sc. 2ª), è proprio Mario l'intruso, il quale, al sopraggiungere di Carsanti nel suo ricco appartamento, vien fatto nascondere in un angolo della stanza attigua perchè possa sentire le svenevolezze di Carsanti, e le risa e i brindisi degli amici invitati; — Clelia, andando in casa della signora Renzi, nell'atto 3°, giunge proprio nel momento in cui questa (sc. 4ª) mormora in sogno: « Beatrice... Mario... figli miei! » perchè colei possa comprendere che ormai l'antico suo amante è prossimo a fidanzarsi; e Mario e Carsanti, nell' ultimo atto, giungono nella squallida camera della locanduccia dove si è rifugiata Clelia proprio quando questa sta per spirare: l'uno ne raccoglie le ultime parole, l' altro, meno... fortunato, trova un medico, amico di Clelia, che gli vieta l'ingresso e gli chiude poco garbatamente sul muso la porta.

VIII.

Un anno dopo (1893) la rappresentazione di *Una donna* fu dato dalla compagnia di Ermete Zacconi un altro dramma, *Le Maschere,* in cui l'intreccio non è meno macchinoso, farraginoso e volgarmente sensazionale. Luigi Palmieri, reduce da un viaggio di *otto* mesi (si badi bene a questo particolare numerico, che

per il Bracco è... tutto !), giunge a casa sua e vi trova un trambusto insolito: folla di curiosi al portone, guardie sul pianerottolo, un pretore, un cancelliere e un medico in casa: di che si tratta?

La moglie, un po' prima ch'egli giungesse, si era suicidata bevendo dell'arsenico. Dapprima è come istupidito, poi dà in pianti e gemiti; ma dal medico apprende che la moglie era incinta da quattro o cinque mesi (e si badi anche a quest'altro particolare numerico!): trasalisce con raccapriccio, ma si frena subito; e quando le constatazioni di legge son terminate, sottopone a un insistente interrogatorio la vecchia serva piangente: dalla quale apprende che la moglie, prima di suicidarsi, aveva mandato, oltre che una lettera alla figlia in collegio, un'altra al suo socio ed amico Paolo. Allora egli intuisce ogni cosa: scaccia la serva, rovista nella scrivania, scruta nel camino dove non trova che qualche frammento indecifrabile di lettera bruciata: è in preda all'orgasmo più vivo quando giunge — voluta dall'autore, naturalmente! — la figlia Ida. Egli si domina, nasconde a questa il sospetto ma le vieta di vedere la madre. Poco dopo giunge Paolo — le marionette spuntano a una a una con una regolarità stupefacente, mosse dalla mano del Bracco — il quale, stretto dalle domande di Luigi, confessa — oh l'ingenuo! — la tresca e spiega che la moglie si era suicidata perchè egli, dovendo sposare, l'aveva abbandonata. Luigi vorrebbe... per lo meno ammazzarlo (e Paolo è disposto — lo dice egli stesso! — a farsi am-

mazzare... come un agnello!) ma poi ci pensa su un pochino, riflette che la sua povera casa « sarebbe la casa del delitto, dopo essere stata la casa dell' adulterio », ch'egli sarebbe per tutti « un omicida e una persona ridicola » ; pensa che non è nè opportuno nè delicato ch'egli stesso apra la mente della figliuola al sospetto (sc. 8ª), e allora si placa, e stabilisce con Paolo che non si faccia scandalo alcuno, che la loro amicizia non venga per questo interrotta affinchè la società commerciale che li lega, « rinforzata da quest'altro contratto diventi più solida, più fiorente, più rigogliosa » ; e quando il pretore, un po' insospettito, ritorna per chiedere a Luigi quanto tempo egli fosse stato in viaggio, questi, fingendo di frugare nella memoria, risponde d'essere stato in viaggio per quattro mesi soltanto. Così tutto è salvo fuorchè... l'onore, e cala il sipario.

Questo dramma vorrebbe essere — secondo taluno — « il dramma del dovere spinto alla finzione e alla rinuncia », ma perchè esso possa verificarsi nella coscienza di Luigi Palmieri, e perchè la soluzione di esso possa apparire giustificabile occorre che il carattere di costui sia da noi in precedenza conosciuto, occorre ch'egli abbia già dato manifestazioni del suo temperamento, e che, insomma, il suo atto abbia una storia interiore, riveli una legge intima e profonda: chè certo non basta apprendere dall'intreccio, anzi da qualche parola che a lui stesso sfugge, ch'egli sia andato « in giro lavorando, affaticandosi per la sua fa-

miglia ». Si ha, dunque, l'impressione che nel dramma di Roberto Bracco si verifichi tutt'a un tratto una congestione di avvenimenti, davanti ai quali non sappiamo come si comporterà Luigi perchè non lo conosciamo affatto.

E perchè l'azione possa apparire spontanea e naturale occorre che molte situazioni non siano, come al solito, determinate dal caso ma dalla volontà o dal carattere de' personaggi. Luigi giunge a casa sua proprio nel momento in cui il giudice, il cancelliere e il medico procedono alle constatazioni di legge: oh, s'egli fosse giunto un momento dopo la loro partenza, non avrebbe saputo di quella tal gravidanza, e tutto sarebbe andato pel suo verso! La figlia giunge proprio quando il padre non ha, fortunatamente, ancor visto Paolo: chè, altrimenti, lo avrebbe sbudellato per bene, e « il dramma del dovere spinto alla finzione e alla rinuncia » sarebbe andato a finire in fumo.

Il pretore ritorna dopo che Luigi e Paolo si son messi d'accordo sulla data del viaggio: chè, se fosse ritornato un po' prima, Luigi avrebbe spifferato il mese e il giorno in cui avvenne la sua partenza, e si sarebbe scoperto l'adulterio.

Ma appunto questi artificî rendono teatralissimo il dramma, e quindi ben accetto al pubblico grosso: pensate un po' che bella occasione sarebbe stata per un grande attore mostrare di saper passare dallo stupore al dolore, dal dolore al raccapriccio, e poi allo sdegno, all'odio, e poi alla tenerezza, alla finzione e,

finalmente, alla calma. Ed Ermete Zacconi, che sapeva il fatto suo, anch'egli — come Ermete Novelli per qualche commedia — non si lasciò scappare una sì fortunata occasione per farsi ammirare ed applaudire mostrando la prodigiosa mutabilità del suo viso nel passare da uno stato d'animo all'altro.

Ma il dramma presentava altre belle parti per altri attori, il cui forte, come si sa, è l'istrionismo: c'era una vecchia serva che napoletanescamente piange un po' troppo ostentatamente la morte della sua padrona ma non dimentica di nascondere la sua età al cancelliere e di far credere anche al padrone che la moglie le abbia lasciato due vesti; c'era un medico che intercalava sempre il suo dire con un « fortunatamente » ; e un cancelliere che per distrazione trascriveva parole che non doveva trascrivere: tante macchiette, dunque, da farsa che avrebbero — e anche questo fu voluto dal Bracco — dato maggior risalto alla macabra scena, e dato nello stesso tempo al pubblico occasione di scaricare in grasse risate l'emozione troppo contenuta.

IX.

Inorgoglito dal successo di quest'altro dramma — dovuto più alla sua natura teatrale sfruttata da un Zacconi che ad altro — il Bracco credette di avere in sè il demone del grande drammaturgo e volle darci con *Il Trionfo* un dramma — nientemeno — di pen-

siero, rappresentarci un conflitto di coscienze superiori, la lotta tra lo spirito e il senso la quale finisse con la vittoria di quest'ultimo: qualcosa insomma di simile ai drammi di Ibsen. Ma al Bracco mancava non soltanto la possibilità di dar vita, carattere umano ai personaggi della sua mente ma anche quella di comprendere la grande portata morale di certi tormenti d'idee, di certi conflitti spirituali, di certe profonde correnti di pensiero. Non dimentichiamoci ch'egli iniziò la sua carriera teatrale componendo farse da *cafè-chantant,* e quella poetica componendo canzonette per la folla di Piedigrotta; non dimentichiamoci che nelle sue commedie, anche in quelle che vogliono avere un qualche contenuto serio, l'amore, anche quello *perfetto,* è considerato solo dal lato fisiologico o sessuale. Non poteva egli, dunque, non concepire grossolanamente, con materialità di buontempone napoletano, le ragioni ideali di certi stati d'animo.

Così, la crisi spirituale di Lucio Saffi, il quale è spinto a non creder più al vero e all' assoluto della Scienza, e tanto meno a quello della medicina ch'egli professava, diventa... crisi fisiologica, malattia del corpo che, nel primo atto, lo consuma lentamente, e forse lo porterebbe all'altro mondo s'egli non fosse curato da un medico accorto e valente, il dottor Felsani, e non fosse assistito dagli amici Giovanni e Ziegler, pittore l'uno e violinista l'altro, e da una vicina, Nora, pianista e compagna d'arte di quest'ultimo.

E quando la crisi è superata, egli è un perfetto

idealista che ama Nora ma solo spiritualmente, e non ammette altra unione... se non quella dello spirito. Non importa se Nora confessa d'aver dato in precedenza il suo corpo ad altri: a lui importa che l'anima... sia rimasta intatta, ed ora sia tutta per lui. Un idealismo. come si vede, presso alla lettera, concepito con una grossolanità ridicola. E Lucio diventa così sciocco — il Bracco direbbe così superiore -- che non s'accorge di Ziegler il quale ama la sua stessa donna e fugge per... non cadere in tentazione, e, peggio, di Giovanni, bel giovane gagliardo e nerboruto, il quale piuttosto che sfuggirla e far lo schizzinoso la segue, e ne fa la sua amante, e la possiede fin in casa di don Paolo, dello zio di Lucio, che ha offerto a tutti ospitalità in campagna. Ma Nora è così inverosimile nella sua schiettezza che, pur avendo a cuore la salute di Lucio, confessa a costui spontaneamente quest'altra caduta, e allora egli perde la fede nel dominio dello Spirito, e guarisce del suo cieco idealismo infischiandosi di tutti e tornando a pizzicare nelle carne bellocce la Rosa, ch'è figlia e serva dello zio prete, di don Paolo. La Natura ha trionfato sullo Spirito!

Egual concezione grossolana e ridicola il Bracco ha del naturalismo, il cui tipico rappresentante è don Paolo: questi, tra una messa e l'altra, trova tempo per avere una figlia che fa crescere nella sua casa campestre come una contadinotta, e alla quale concede allegramente che tutte le notti dia del suo corpo un grosso anticipo al suo fidanzato; ed è così spre-

giudicato che invita a casa sua il nipote, Lucio, Nora e Giovanni pur sapendo che a qualcuno di costoro avrebbe tenuto il candeliere; e Nora e Giovanni ripagano così bene la sua spregiudicatezza che trasformano la sua casa in un lupanare.

Colei che sta di mezzo fra l'idealismo e il naturalismo è Nora, la quale — beata lei! — può fare una netta divisione in sè tra il corpo e lo spirito: questo ella concede a Lucio, quello a Giovanni; e a costui che le fa notare il tremito ch' ella, nonostante la sua ripugnanza, ha standogli vicino, risponde comicamente: « Questa è un'*altra cosa!* » (a. III., s. 6ª).

Per il Bracco, insomma, tutto si riduce — anche qui, nel dramma — a una quistione sessuale: l' idealismo respinge le esigenze del senso, anzi del sesso; il naturalismo respinge quelle dello spirito e vince. Ma se il Bracco avesse costruito il suo dramma rispettando la grossolanità d' una tal concezione, nulla di male: i personaggi avrebbero riflettuto quel modo di vedere e di pensare e avrebbero potuto conservare la loro unità e coerenza. Essi sarebbero stati grossolani e volgari di fronte a ogni considerazione morale o intellettuale, ma sarebbero stati delle creature d'arte: anche la grossolanità e volgarità... fanno parte dell'umano sentire. Senonchè il Bracco attribuisce al modo di vedere e di sentire de' suoi personaggi — cioè, di vedere e di sentire *suo* — un'importanza e una gravità eccezionali, quasi si trattasse di tragedie squisite dello spirito, di conflitti delicatamente morali: sicchè

i suoi personaggi mi fanno la figura di napoletani di basso porto costretti a vivere tra le brume della Norvegia, o, ch'è forse lo stesso, di grandi eroi del pensiero — d'ibseniana memoria — costretti a vivere fra le concupiscenze del bel cielo partenopeo.

Data questa concezione contraddittoria, degna d'esser messa in caricatura da Peppino Villani, il grasso macchiettista napoletano, o da quel parodista sboccato che fu Alfredo Bambi, non può non saltare all'occhio, anche qui, il modo macchinoso con cui son fatti muovere i personaggi, il manierismo di certe scene, l'incongruenza di certe situazioni. Lucio è spinto da viva simpatia morale per Nora, e questa per Lucio, non si sa per qual motivo: quale la nobiltà di spirito dell'uno? quale la sublimità morale dell'altra? Perchè mai Lucio afferma a Nora ch'ella gli è indispensabile per vivere? Perchè mai Nora sente che il suo spirito è attaccato a Lucio nonostante il corpo sia stato preda ed è preda degli altri? A queste domande nessuno saprebbe dare una risposta: si sa soltanto che Nora gli ha fatto da infermiera, e nulla più.

Nel 1° atto, Nora vien lasciata sola al capezzale di Lucio perchè si svolga una di quelle scene lacrimosamente romantiche che son tanto care al Bracco; nel 3° atto, Giovanni è lasciato libero d'andare a tener compagnia a Lucio e a Nora in casa di don Paolo perchè, proprio in casa del prete ridanciano e spregiudicato, possa impossessarsi del corpo di Nora; nell'ultimo atto, Nora e Giovanni se ne vanno, insalutati

ospiti, lasciando Lucio solo a smaltire il suo sciocco idealismo; e Ziegler, nel 2° atto, misteriosamente abbandona tutti, piangendo come una vite.

Nè mancano le macchiette per far ridere il pubblico: Rosa e Giustino, i due contadini, che si baciano alla presenza di don Paolo, e di notte fanno dell'altro allegramente; don Paolo che motteggia e ride e prende tutto come viene, anche se la casa sua diventa un luogo d'amore per contadini e per artisti e pensatori in ribasso.

Ma come il dramma, così anche il comico vien fatto consistere nell'esterno: la commozione drammatica vien fatta derivare dall'aspetto materiale della scena (e le didascalie sono accuratissime in questo), e il riso da atteggiamenti e gesti e parole che non impegnano tutta una coscienza morale.

X.

Dopo il dramma romanticheggiante e dumasiano *(Una donna)*, dopo il dramma psicologico *(Maschere)*, dopo quello ibseniano *(Il Trionfo)* il Bracco tentò il dramma d'ambiente, provinciale: *Don Pietro Caruso:* prova, anche questa, del mutar sempre d'indirizzo, della mancanza d'un mondo tutto suo. Ma pur lasciando da parte la diretta ed evidentissima derivazione del protagonista dal *Triboulet* victorughiano, anche qui occorre un fondamentale difetto d'incoerenza estetica che invano il Bracco tenta di occultare con l'artificio del-

l'azione tutta drammatica solo in apparenza, con la voluta fortuità di non poche situazioni.

Don Pietro Caruso, triste figura di galoppino e di mezzano e di tante altre cose, è invece padre amoroso, e geloso della purezza della figlia, ch' egli non manda al lavoro perchè teme che fuori di casa possa cadere in mezzo alla corruzione dell'ambiente napoletano. Ma intanto —, e qui scoppia l'incoerenza gridatagli persino dal conte Fabrizio ch'è già divenuto l'amante della figlia — la lascia in casa, dove alla presenza di lei si fanno cose le più strane, le più equivoche e le più disoneste, dove chiunque poteva venire quando volesse purchè dèsse una buona mancia al portinaio, dove il padre medesimo quando ritornava dava uno spettacolo nauseabondo di ubbriachezza e di disonestà. Come dunque pretendere che essa si conservasse pura e innocente, e perchè meravigliarsi ch'ella si fosse lasciata sedurre da una conte? Nè egli è un idiota: sa filosofare anzi, e guardare — egli che conosce le bassure di questo mondo per esserci vissuto sempre in mezzo e per esserne stato spesso l'autore — il lato vero di certe apparenze sociali, l' equivoco di certe situazioni morali nella vita di tutti i giorni. Il suo suicidio appar, dunque, ingiustificabile perchè è inspiegabile il risorgere in lui d' una coscienza morale. E se si toglie la piacevole e spesso grottesca ironia del personaggio — quella, però, ch'è estranea al dramma e che vien fatta scoppiare sulla scena perchè il pubblico si diverta un mondo —, se si toglie la teatralità com-

movente di quel canticchiamento finale con cui s'incominciò pure l'azione ma che ora coincide — com'è abile il nostro *Bracchetiello !* — coi propositi di suicidio di don Pietro, del dramma non resta proprio nulla. Non resta nulla, voglio anche dire, del carattere della figliuola, la quale ama con passione tenera e umile il conte Fabrizio, da cui è stata sedotta, e pur lo lascia andare senza uno scatto, senza un urlo quando quegli le dichiara di non volerne più sentire di lei ; la quale ama con tenerezza pietosa il povero padre , e pur si lascia andare a un gesto imprudentemente altero ed eroico quando il conte gli dà del danaro come segreta ricompensa del danno inflitto a lei.

Nè sembra spontaneo — ma voluto dall'autore — il ritorno del conte Fabrizio in casa di don Pietro Caruso per dare quel danaro giusto alla presenza della figlia : se questo non fosse avvenuto, la figlia non si sarebbe lasciata andare a quel gesto inconsulto , e il dramma sarebbe stato evitato. Il Bracco ricorre sempre a circostanze esterne per far scoppiare il dramma : il quale perciò, come abbiamo tante volte detto, appar subito costruito sopra un artificio teatrale.

Mancando la ragione intima del dramma, mancando una concatenazione ferrea di avvenimenti, l'azione diretta e volontaria del carattere d' ogni personaggio nello svolgimento dei fatti, non resta che la esteriore comicità della figura del protagonista, comicità ricercata e, forse, ottenuta con mezzucci volgari quando si pensa ch'essa, per tre quarti, è dovuta al suo modo

di parlare e, specialmente, al suo modo di vestire che fanno di lui una grossolana caricatura: « ...si avanza — avverte il Bracco nella didascalia — a passi gravi, solennemente comico. Il lungo soprabito col frusto bavero alzato e l'unto cappello a tuba grondano acqua. Ugualmente inzuppati sono i calzoni dagli orli rossi e le scarpe scalcagnate ». E più oltre: « Prende dall'attaccapanni una lunga giacca vecchia, sudiciume e tutta rappezzature ». E poi ancora, circa il modo di parlare: « Il verbo « ragionare » gli corre spesso alla bocca, pronunziato lievissimamente come se gli scivolasse dalle labbra ».

Per un attore che voglia strappare il riso e gli applausi, questi mezzucci non sono però inutili: anzi son preziosi quando specialmente l'operta d'arte manca.

XI.

Dopo i quattro drammi che abbiamo esaminati, il Bracco non fece che passare da un indirizzo all'altro con un acrobatismo tutto proprio e mai riuscendo a dar vita a un personaggio che si staccasse da qualunque preoccupazione intellettualistica, si liberasse dalla solita teatralità e si affermasse con un carattere uno e coerente, come individuo vivo e concreto, ricco di profonda e delicata umanità. Infatti, *Sperduti nel buio, Nellina, Nemmeno un bacio, Notte di Neve, L'amante lontano,* riflettono l'indirizzo romantico-naturalistico con cui si presentò il primo dramma *Una*

donna ; — *Maternità, La piccola fonte, I fantasmi* quello psicologico di cui primo esempio fu *Le Maschere ;* — *Tragedie dell' anima, Il diritto di vivere, Il piccolo Santo,* quello intellettualistico o sociale — o meglio, *ibseniano* — su cui è regolato *Il Trionfo ;* e *Ll' uocchie cunzacrate,* seguendo l'esempio di *Don Pietro Caruso,* rappresenta un ambiente provinciale, napoletano.

Sperduti nel buio non ha nulla di drammatico in quanto non c'è conflitto di passioni : esso anzi pare che sia evitato dall'autore quando dovrebbe lì per lì scoppiare, e tutto dilegua col calare, a ogni atto, del sipario. Più che dramma, esso, come *Una donna,* è un complicato e oscuro romanzo di tristi avventure di cui i tre atti rappresentano come tre grandi quadri, di cui l'uno però è indipendente dall'altro, di cui anzi il secondo sembra una lunga disgressione messa lì più per bisogno logico che estetico, più per far comprendere la causa remota dei fatti narrati negli altri due atti che per rappresentare un altro e più vivo momento drammatico dell'azione.

Nel primo atto, Nunzio, il povero cieco che suona nel caffè egiziano di Franz Cardillo, ha pietà, e s'innamora, d'una cenciosella, Paolina, la quale, inseguita fin dentro a quel caffè da una guardia, è lasciata provvisoriamente lì per essere l'indomani ripresa e condotta in questura. L'uno non può tollerar più le sevizie del padrone, che pare gli sia anche padre; l'altra non può tollerar più la vita randagia e misere-

vole ch'è costretta a trascinare per le viuzze e gli angiporti di Napoli. L'uno ha pietà dell'altra, ed entrambi fuggono verso l'ignoto, mentre fuori piove e lampeggia.

Nel secondo atto son perduti di vista i personaggi del primo, e vien rappresentata la tristezza oscura e tormentosa del duca di Vallenza, il quale pare che sia il padre di quella cenciosella, ma che, non sapendo dove si trovi la figlia avuta da un'illecito amore, si tormenta di non potere lasciare a lei tutta la sua sostanza. Ma sopraggiunge Livia Blanchardt, la sua amante fastosa ed esperta di seduzioni, al cui fascino perverso non resiste e alla quale si decide a lasciare ogni sua ricchezza. L'atto si chiude con l'improvvisa sua morte, causata da un malessere fulmineo ma non inaspettato.

Nel terzo atto si ritorna ai personaggi del primo. Nunzio e Paolina vivono poveramente, sì, ma felicemente, quasi, suonando il violino l'uno, cantando l'altra, per le vie e pei caffè. Ma Paolina non resiste alle insidie d'una mezzana, donna Costanza, e alle minacce d'un tristo figuro, Barbacane, il quale è disposto a sbarazzarsi di Nunzio s'ella si rifiutasse a seguirlo, e lascia Nunzio, il quale, ignaro ch'ella si sia allontanata, continua a suonare in un angolo della sua stamberga.

Come si vede, dunque, il dramma di Roberto Bracco non è che la sapiente sceneggiatura d'un fatto pietoso e commovente inquadrato in un ambiente na-

poletano, e intinto d' un qualche colore sociale: ma nei due protagonisti, Nunzio e Paolina, non v'ha sviluppo di carattere: essi non rappresentano che, in astratto, la debolezza di due esseri indifesi dalla società e dalle leggi: non altro. E la sceneggiatura, priva d'ogni umano interesse, è però carica d'ogni espediente teatrale: teatralità, che, se non fosse evidente in quel secondo atto che può stare completamente solo, è già troppa nella rappresentazione dell'ambiente: del caffè egiziano nel primo atto, e della stamberga nell'ultima; ed è sempre d'effetto sicuro nell'animo d'un pubblico grossolano che un cieco insieme con una pezzentella si avventuri verso l'ignoto mentre la pioggia e il vento infuriano, o resti a suonare nella semioscurità della sua stamberga. E noto a tutti è quell'altro particolare commovente per una folla: il ritorno di Paolina la quale, mentre « le note fluiscono più sicure, più flebili e più carezzose — io trascrivo senz'altro dalla didascalia che il Bracco si cura sempre di rendere completa e precisa e impressionante — comparisce nella strada, come uno spettro. Si ferma, diritta, un istante, in mezzo al vano della porta. Si leva gli scarpini. Li lascia sulla soglia. E mentre Nunzio è assorto nella melodia, ella entra camminando sulla punta dei piedi, smorza la lampada dinanzi alla Madonna [è il segnale convenuto con Nunzio per avvertirlo quando ella l'avrebbe abbandonato], e fugge ». Così il dramma del povero cieco piuttosto che rappresentato in atto è fatto indovinare allo spettatore; nè quello di Paolina, che

esita prima di abbandonare alla ventura Nunzio, può riuscire intelligibile allo spettatore che non conosce lo stato d'animo contro cui la decisione di Paolina dovrebbe lottare. E quando si pensa, inoltre, che in questo punto culminante essa non è che la Clelia di *Una donna* la quale si lascia tentare anch'essa da una mezzana, a nome Angelina, si avrà la riprova della sterilità della fantasia del Bracco, il quale non si allontana dallo stesso tipo e gli crea intorno delle circostanze sempre uguali per spingerlo ad agire in quel senso ch'egli vuole.

L'altro dramma romantico-naturalistico, *Nellina,* non è meno romanzesco e macchinoso di *Una donna* e di *Sperduti nel buio:* Nellina è figlia di Gigetta, d'una *cocotte* che, come tante altre, Cesare d'Arconte, un vecchio ed elegante *viveur*, s'è preso il lusso di mantenere a sue spese e che ora egli ha deciso di congedare perchè vorrebbe attrarre fra i tentacoli del suo desiderio insaziato e ormai senile la piccola figliuola di lei. Ma Nellina, la quale ignora che Gigetta è sua madre, perchè costei non si è mai voluta manifestar come tale, cresce fiera e insolente contro Cesare, che pur l'ha tratta da uno ospizio, e sente invece — ma non se ne vedono le ragioni morali! — una viva passione pel figlio di lui, Giacomo, cosicchè, quando costui si allontana dalla corrotta casa paterna, anche lei parte, dopo una scena violenta avuta con Cesare che si vede scappar la preda agognata, e lo raggiunge per vivere insieme con lui.

Nel secondo atto, Nellina è la donna di piacere strana e capricciosa che, a quanto pare da accenni sparsi qua e là, non vive più con Giacomo ed ora, pur malvolentieri, si abbandona a una vita facile e corrotta, in cui fra le tante amiche notasi quella Gigetta, ch'ella ancora ignora le sia madre. Giacomo ritorna a lei, la implora che ritorni a lui, ma quando sente e vede che Nellina è ritornata al peccato, l'abbandona al suo destino e fugge.

Nel terzo atto ci troviamo in una casa di tolleranza: in una stanza « di aspetto squallido, piccola, polverosa, male ammobigliata, con le pareti di un colore piuttosto fosco » — e qui non manca la solita abbondanza descrittiva del Bracco, intesa a impressionare il pubblico grosso — Gigetta langue, misera e ammalata: la scena diventa d'una insopportabile lacrimosità poichè sopraggiunge Nellina alla quale ella si ostina a non confessare che le è madre ma che cerca di ricondurre a Giacomo esaltandone con parole commoventi e rese sempre più fievoli dal languore del male l'amore tenero e puro. E mentre Nellina si abbandona al pianto, « a un pianto sommesso di dolce effusione il sipario cade lentamente ».

Più commovente di così, per le platee, il dramma non poteva essere. Ma non poteva essere più romanzesco e più macchinoso di così, poichè questa Nellina ch'è figlia del peccato e non è in fondo corrotta, che non sa di avere una madre e che con la madre continuamente vive in rapporti di amicizia; questa madre

che per ben tre atti nasconde la sua maternità senza nessun motivo, anzi sicura che a Nellina il saperlo avrebbe, dopo un primo momento d'odio, aperto il cuore alla tenerezza; questo Giacomo che non agisce, che appare e scompare tanto nel 1° che nel 2° atto, di cui è inesplicabile l'attaccamento per Nellina perchè Nellina non è rappresentata, neppur fugacemente, nei lati più nobili e più puri della sua anima avvolta di odio e di disprezzo per la società che l'ha fatta crescere in un mondo di volgarità e di brutture; questo Cesare d'Arconte che, pur avendo un figlio adulto, continua nella sua vita oziosa e corrotta, questi e altri personaggi messi insieme costituiscono un mondo difforme e confuso, avvolto di un romanticismo stantio, trascinato per mezzo ad avvenimenti, complicati ed emozionanti, buoni a tener desta l'attenzione di chi è solito leggere romanzi d'appendice, cioè dei portinai e dei garzon barbieri. Nellina, è vero, « è la donna che caduta si vendica, incoscientemente, di tutta la società, facendo soffrire colpevoli ed incolpevoli », ma perchè visibile potesse apparire il dramma occorreva che fosse rappresentato — ma non lasciato intuire — il fondo di purezza e di onestà che c'è nella sua anima, fosse rappresentato il conflitto ch'ella perennemente vive tra ciò ch'è nativo in lei e ciò che vi si è sovrapposto in odio alla società perversa e pervertita. Solo dalla visione di questo dramma umano Giacomo avrebbe potuto trarre giustificabile motivo per amare Nellina e tentare di ricondurla alle pure sorgenti dell'onestà. Ma

quel dramma non c' è, e inesplicabile resta, dunque, la passione di Giacomo; e tutto naufraga nel retoricume più bolso e più lattiginoso.

In *Nemmeno un bacio* Nanetta d'Altuna è la donna sbarazzina e spregiudicata, la quale, giunta a una certa età in cui non è lecito più sperare in un amore puro e onesto, si compiace di rappresentare la parte della signora stagionata e discreditata pur essendo pura ed onesta. Essa, un bel giorno, càpita in casa della zia Clotilde Carmineti, dove trova — o pare che ritrovi — un uomo da tanto tempo sospirato, Corrado Liberti, il quale è il vecchio amante della zia, e un cugino, Enrico, il quale non sa di essere figlio di quel Corrado, e che, intanto, è stato avviato alla carriera ecclesiastica. Come si vede, il Bracco si compiace sempre dell' intreccio complicato e romanzesco, e ne spinge i personaggi a ritrovarsi insieme tutti in una volta perchè possa giocar d'astuzia e ricorrere ad ogni espediente teatrale per far prendere a ciascuno la sua via. Ma almeno la prendesse ciascuno, la sua via, obbedendo al carattere con cui si è presentato al principio dell'azione!

E invece: Nanetta, ch'è pura e orgogliosa, e pare che si sia accorta della segreta passione di Enrico per lei, e che sa essere Corrado Carmineti il vecchio amante della zia Clotilde e il padre del cugino Enrico, Nanetta ch'è immaginata d'una invincibile forza morale, capace di continuare ad esercitare sopra i suoi sentimenti un dominio forte e tenace, Nanetta un bel

giorno, anzi una bella notte, manifesta a Corrado il desiderio di diventare la compagna della sua vita: « Permettetemi, Corrado, ve ne prego, ve ne supplico, di diventare la compagna della vostra vita! » (a. II, s. 5ª). E Corrado che conosce, d'altra parte, il fondo nobile e puro di Nanetta, che riconosce di poter trovare in lei la sola consolatrice della sua vita cadente, scettica e amara, si rifiuta — sapete perchè? — per la sua età un pò troppo avanzata: « È troppo tardi — risponde —. Non muta un uomo alla mia età. E se per quest'uomo la preoccupazione della vecchiezza che si avvicina è come una malattia ogni giorno più dolorosa, ogni giorno più iniqua, la povera donna, che voglia rinnovargli l'esistenza, non sarà per lui che un'infermiera inutile » (a. II, sc. 3ª). E, naturalmente, si lasciano, e non si incontrano più.

Enrico, inoltre, che ha già smesso l'abito di chierico, ed ha già aperto l'animo ai primi palpiti d'una vita libera e mondana, s'è innamorato di Nanetta; e Nanetta, che vuole ad ogni costo spegnere quella passione di adolescente, si finge colpevole d'aver conceduto un abboccamento notturno a Corrado provocando in Enrico odio e disprezzo per lei. Ma, intanto, noi ci domandiamo in quale imbarazzo ella si sarebbe trovata se — come ardentemente desiderava — fosse divenuta la compagna di Corrado, di cui Enrico è figlio! La matassa si sarebbe ingarbugliata di più, e, certo, irrimediabilmente, e il povero Roberto Bracco non avrebbe saputo come cavarsi d'impaccio!

Ma il dramma, che sembra qui finito, non è in-

vece finito ancora: viene appiccicato un epilogo, in cui si ha interesse di far sapere a Enrico — il quale è già un bell'uomo conteso da tante eleganti donnine più o meno allegre — che Nanetta non è quella donna disonesta e spregevole ch'egli s'era immaginata: figurarsi ch'ella in vita sua (e la sua vita non è stata breve nè scevra di avventure e di pericoli!), non ha mai avuto nemmeno un bacio! Enrico « a stento — dice la didascalia — trattiene il pianto », ma il lettore a stento trattiene il riso per questo dramma pieno di assurdità, e specialmente per questo *epilogo* il quale, come il secondo atto di *Sperduti nel buio,* è messo lì per un bisogno di rendere intelligibile a Enrico e al lettore il carattere di Nanetta piuttosto che per rappresentare un momento superiore, e perciò risolutivo, del dramma. Così come l'ha costruito il Bracco, il dramma poteva continuare ad avere altri atti ancora, rappresentare altre situazioni (e, infatti, un altro dramma spunta in fine all' epilogo, quello di Enrico il quale si accorge di essersi ingannato e intuisce la purezza e l' onestà di Nanetta e « a stento trattiene il pianto »), perchè esso ha più carattere narrativo che altro, è una serie continua di avvenimenti che non trovano mai la loro soluzione.

Gli altri due drammi *Notte di neve* e *L'Amante lontano* sono l'uno la ripetizione di qualche situazione incontrata in *Una donna* — Salvatore ha tratto dalla mala vita Graziella e insieme vivono, assediati dalla miseria e dal sarcasmo degli antichi amici, in uno

stambugio freddo e desolato — e l' altro, lo sviluppo scenico d'un paradosso sentimentale suggerito dal falso patriottismo dell' ultima guerra, per cui l'eroica morte d' un uomo che pur si è detestato può suscitare un vivo fascino nel cuore di quella stessa donna, dalla quale si è stati prima respinti.

E come è da attendersi da un Bracco, il quale, nel primo caso, mette innanzi al nostro sguardo un brano di nobile... malavita per fini commotivi ma non per naturale disposizione a osservare certi lati dell'umana miseria e della corruttela sociale; o che, nel secondo caso, solo per motivi pratici e occasionali diluisce in tanti atti e in tante scene un paradosso escogitato in una assoluta indifferenza spirituale, si ha che nel primo dramma sono calcate grottescamente le tinte del più miserevole romanticismo — Graziella e la madre di Salvatore si suicidano facendo ardere quei carboni che quest'ultima aveva portati per scaldare lo stambugio gelido del figlio —; e che nell'altro è sacrificata qualunque umana verità, anzi la logica del carattere attribuito ai personaggi pur di far trionfare un concetto raro ed acuto, pur di determinare quell'unica situazione, già predisposta nella propria mente, che serve alla dimostrazione di quel concetto.

XII.

I drammi propriamente psicologici si potrebbero ridurre a tre: *Maternità, La piccola fonte, I fantasmi;* ma ad una prima lettura ci si accorge subito che per

dramma psicologico Roberto Bracco intende non l'urto irrimediabile fra due realtà egualmente vive e profonde, ma opposte, che si determinano nella stessa coscienza, sibbene il contrasto superficiale tra un'astrazione letteraria o sentimentale — come il superomismo o la maternità, la gelosia, etc. — e un avvenimento, come al solito volutamente fortuito, che ne impedisce la realizzazione.

Nel primo di questi drammi, uno spiritoso personaggio dice, appunto, in un momento d'eccezionale serietà: « Ella — cioè Claudia di Montefranco — è la personificazione imponente e raggiante della maternità; e nel fenomeno singolare della sua meravigliosa monomania, si concentrano, allo stato acuto, gl'istinti, i diritti, le aspirazioni, le passioni, le gelosie e le cupidità divine di cento madri unite in una madre sola » (a. III, sc. 5ª). Ma appunto perchè essa è la maternità in astratto, e vive e agisce non curandosi della realtà, anzi evitando, si può dire, che il contatto con la realtà intensifichi e renda più vivo e più preciso e più concreto il suo sentimento materno; appunto perchè essa è la madre in generale non può non agire, in fine, come avrebbe agito qualunque madre, stretta assediata da tante circostanze che non le danno alcuna via d'uscita. E il suo dramma, se è impressionante e clamoroso (ella uccide se stessa e la creatura che ha in grembo sapendo che i medici vorranno uccider questa per salvare lei), non è in realtà profondamente interiore perchè manca di quelle note parti-

colari e caratteristiche che dà l'individuo e non la specie.

Ne *La piccola fonte* si vuol rappresentare il dramma di un uomo, un poeta, il quale dopo aver creduto che la felicità consiste nell'attuare un ideale di forza e di dominio si accorge che essa invece consiste e si conquista bevendo alla piccola fonte degli affetti semplici e puri. Senonchè il protagonista, Stefano Baldi, che ha quelle belle idee, non è che una parodia del superuomo dannunziano, e piuttosto ch'esser, dunque, una figura profondamente umana è una figura superficialmente letteraria. Come vive egli di quel suo ideale di forza e di dominio? Come anela per raggiungerlo, e come si tormenta? È, quell'ideale, profondamente radicato nella sua anima così che quando la tempesta lo abbatterà egli sentirà che una parte viva di se stessa è pure caduta irreparabilmente? Dal dramma di Roberto Bracco tutto ciò non si rileva: si rilevano soltanto notizie puramente esteriori, che non hanno alcuna importanza di vita realmente vissuta. Si sa, ad esempio, che egli ha composto un primo canto d'un *Poema della forza;* che ha un villino, anzi un parco sontuoso, e uno studio « d'una eleganza soprafﬁna e severa », e mobili d'antico stile e ritratti napoleonici, e anche... dei grandi debiti (bisogna in costui riconoscere la caricatura di Gabriele D'Annunzio?): ma non lo si vede agire e vivere sul serio. È un superuomo desunto dai libri e non pregno di vita vera e tormentosa.

Teresa, la moglie, è per contrario la creatura semplice e modesta; ma nella mente un po' grossolana di Roberto Bracco tal semplicità e modestia di carattere vengon fatte coincidere con l'analfabetismo e con la cura che la donna deve avere a spazzolare i vestiti del marito e a far la buona massaia in casa e ad adorare stupidamente l'ingegno sbardellato del marito. Poi impazzisce, e così per due atti buoni il Bracco può cavarsi d'impaccio facendola andare e venire per la scena con l'intento di spremere le lacrime allo spettatore, finchè non la fa buttare a mare, dando così fine al dramma condotto a traverso tante situazioni di maniera (per esempio, la visita della principessa Meralda Heller) e a tanti espedienti teatrali (si ricordi, in ispecial modo, quei due pescatori vecchi e poveri che ballano sulla scena e cantano quei versetti che vogliono essere patetici e profondamente significativi!).

I Fantasmi voglion rappresentare il dramma di un'anima femminile — quella della giovane vedova d'un celebre medico e scienziato, Raimondo Artunni — la quale, mentre si sente a poco a poco spinta a cedere alla muta e ardente passione di un discepolo di lui, Luciano Marnieri, vede a un tratto sorgere nella sua mente il ricordo fantasmeggiante del marito tanto devotamente amato e spentosi fra i tormenti della gelosia. Allora ella retrocede come davanti « a un ostacolo che le impedisca di andare oltre » e si abbatte « convulsamente, disperatamente con la faccia a terra, scop-

piando in singhiozzi e facendo urlare la sua anima soccombente: Non posso!... Non posso!... ».

Ma perchè un tal dramma possa verificarsi nell'animo di Giulia Artunni, occorre che questa sia rappresentata fin da principio come una donna la quale, pur sentendosi spinta ad amare devotamente il marito, senta nello stesso tempo entro se stessa i richiami della giovinezza e i diritti della natura umana al disopra d'ogni stima e d'ogni ammirazione. Ma Giulia è rappresentata invece, fin dalle prime scene, calma, serena, severa con se stessa e con gli altri, e così fervida amante del marito che, quando costui la tormenta con la sua morbosa gelosia, cacciandole, perfino, davanti un uomo — Luciano — del quale ella non s'era mai sognata d'occuparsi, non sente diminuire la stima e la devozione per lui. D'altra parte, perchè possa rimaner turbata l'anima d'una donna anche non troppo seria e severa con se stessa dalla passione d'un uomo, occorre che questa passione sia fatta vivere e agire davanti a lei e si presenti non soltanto materiata di ardore sentimentale ma anche suscettibile di ammirazione e di stima profonda. Ma Luciano Marnieri è quasi sempre assente dall'azione, e per quanto il Bracco si studi di dare a quell'assenza un vivo potere suggestivo, tuttavia questo non è sufficiente perchè possa determinare un turbamento sempre crescente nell'animo di Giulia Artunni. Luciano, esteticamente, è un fantasma, privo cioè di vita e di concretezza di sentimenti. Ed è, la sua figura, inconsistente e lieve perchè la passione in

lui sorge in modo inesplicabile, senza una ragione morale che la renda legittima e giustificabile, senza che Giulia Artunni, durante lo svolgimento dell' azione, abbia modo di mostrare un qualche suo fascino fisico o morale. Luciano — dice la madre — è « l'uomo della febbre e del martirio. Io l' ho visto fanciullo vegliare le notti intere in una specie di tormento mistico come un piccolo asceta d'altri tempi! All' ascetismo d' una volta ora ha sostituito una donna, e questa donna sarà la fiamma della sua anima per tutta la vita! » (a. III. sc. 5ª). Ma è appunto questo misticismo o ascetismo che noi non vediamo in atto, e sentiamo invece soltanto affermato da altri personaggi; è appunto di questa eccessiva e profonda emozionabilità che noi non vediamo la giustificazione chiara ed evidente, essendo Giulia Artunni immaginata come vivente sempre lontana da lui prima e dopo la morte del marito.

E sorpasso sulla figura di Raimondo Artunni, il quale, mentre è così sereno scienziato che fa oggetto di studio la stessa grave e inguaribile malattia da cui egli è lentamente minato, è poi così inquieto quando ama e così geloso della giovane moglie da rasentare il ridicolo o la esasperazione d'una moglie la più devota e la più paziente. E la stessa Giulia glielo dice: « Sei veramente d' una ferocia senza limite con te stesso e con me » (a. II, sc. 5ª).

E veniamo, piuttosto, agli altri drammi, d'imitazione ibseniana in cui il Bracco ha avuto la temerità di tentare un teatro di pensiero e di alto significato morale e sociale.

XIII.

Protagonista di *Tragedie dell'anima* è Ludovico Nemi, sociologo insigne e fervido sostenitore dell' indulgenza e del perdono nei rapporti sociali, pugnace oppositore del Codice che non contempla certi casi di profonda umanità e applica inesorabilmente la legge. Ma questo umanitarismo è soltanto affermato a parole, e non vissuto, e non radicato nel profondo dell'anima sua, come il superomismo di Stefano Baldi — in *La piccola fonte* — era solo nelle sue dichiarazioni o, tutt'al più, nel solo suo cervello. Quando egli pertanto, apprendendo dalla moglie istessa che il bambino, pel quale egli fa perfino... dei versi, non è suo ma d'altri, prorompe in parole di sdegno e di vendetta e si allontana dalla sua casa, noi non vediamo in questo fatto un dramma pienamente umano perchè la realtà contro cui viene a cozzare quest'altra che è balzata fuori inaspettatamente era fittizia e ammessa solo intellettualmente. Infatti Ludovico agisce come un uomo debole e vivamente attaccato al proprio *io*, senza che per un momento non si sia egli dibattuto tra l'antica fede nei suoi ideali umanitarî e la sua nuova coscienza offesa dall'inganno : e il perdono ch'egli è disposto a concedere alla moglie adultera è determinato dalla fremente passione che sente per lei piuttosto che dall'intervento d'un successivo pensiero altamente umanitario.

Ma l'ostacolo è il bambino a cui la moglie non

intende rinunziare e ch'egli non vorrebbe veder vivere e crescere, almeno, sotto i suoi occhi, e la rottura è, perciò, inevitabile. E quando il bambino muore, e viene meno, pertanto, l'ostacolo egli ritorna a lei e a lei si stringe in una frenesia d'amore.

Anche Caterina, la moglie, si presenta con un insanabile difetto di incoerenza: essa è una donna schietta e sincera, senza esitanze e senza complicazioni, non impulsiva nè istintiva ma retta e governata, nelle sue azioni, da un saldo criterio morale. Ma tuttavia eccola in un momento di aberrazione sensuale lasciarsi prendere e possedere da un amico del marito, Francesco Moretti, un essere moralmente e fisicamente spregevole, ma che non ama e anzi detesta. La donna moralmente integra e sicura contro ogni insidia si lascia, nel peggior modo, vincere dall' animalità. Ma non basta: la donna schietta e sincera, che non ha mai avuto nè dovrebbe aver mai esitanze e dubbi di sorta, non confessa subito il fallo al marito: aspetta nientemeno che passi del tempo quanto basta perchè ella abbia un bambino e questi già cominci a occupare l' animo di entrambi. Allora soltanto ella una sera, proprio quando il marito — guarda un po' che combinazione! — è intento a elaborare un suo alto concetto umanitario, confessa la sua colpa.

Nè si vuol ancora insistere su quel difetto di teatralità, su quel romanticismo di maniera che abbiamo tante volte rilevato (come nella scena, scolasticamente patetica, in cui la mamma culla cantando

il suo bambino, o come in quell'altra in cui Caterina va a rintracciare (a. III, sc. 2ª) Ludovico nel suo romitaggio, di sera, inerpicandosi per un sentieruolo tortuoso, per mezzo a un bosco solitario e misterioso): quando il Bracco non sa come sostenere le ragioni del dramma immaginato, ricorre a quei soliti artifici per allontanare l'attenzione dello spettatore dal nucleo centrale dell' azione e attirarla verso ciò ch' è puramente esteriore e decorativo.

Il diritto di vivere vuol rappresentarci, invece, il dramma di chi, dopo aver speso tutte le sue energie a vantaggio della società, organizzando cooperative per gli operai, creando officine possenti di macchine e feconde di lavoro, si veda combattuto, insidiato, tradito dalla stessa società e dato in mano ai suoi creditori. Ridotto quasi sul lastrico insieme col suo vecchio padre, la moglie e il bambino, egli ruba una ingente somma a colui che l'aveva vinto col suo danaro, e dopo aver fatto fuggire la sua famiglia su un piroscafo per l'America, si confessa egli stesso pubblicamente, in un'osteria, autore del furto e si uccide quando la polizia sta per impossessarsene, non senza aver prima tra gli ultimi momenti dell'agonia — come nei melodrammi di vecchia maniera — dichiarato per iscritto ch'egli e non altri ha sottratto quella grossa somma.

Ma i tre atti, in cui si divide il dramma, piuttosto che rappresentare tre momenti significativi del conflitto che si combatte nell'animo del protagonista, Antonio Altieri, rappresentano — come in *Una donna,*

in *Sperduti nel buio* e in qualche altro dramma — tre quadri riassuntivi degli avvenimenti di tutta una narrazione: nel primo, Antonio è l'uomo acclamato, felice della sua opera, in mezzo ai suoi operai e alle sue macchine possenti, pieno di entusiasmo e di fede nell'avvenire; nel secondo, è già vinto dalle insidie altrui e languente nella più squallida miseria; nel terzo, confessa il furto commesso e si uccide. Ma il vero conflitto interiore che dovette combattersi nell'animo di Altieri quando costantemente e sempre più accanitamente egli veniva combattuto e tradito, è taciuto e non rappresentato; e ciò forma una grave lacuna tra il primo e il secondo atto poichè solo allora, solo nella reazione ch'egli avrebbe opposto alla lotta subdola e pertinace de' suoi avversari egli avrebbe mostrato i caratteri predominanti della sua anima e quanto profondamente fosse radicata nella sua coscienza la fede in un ideale di rigenerazione sociale.

Come sia, poi, volutamente lacrimoso tutto il secondo atto, in cui — come nei soliti quadretti di maniera — è rappresentato tutto uno spettacolo di miseria; e come sia troppo ingenuamente rappresentato Antonio Altieri che in pubblica osteria, drizzandosi in piedi, e con foga oratoria si accusa autore d'un furto commesso per salvare la sua famiglia, — è superfluo avvertire o documentare: un tal difetto altre volte è stato da noi messo in rilievo.

Ma il dramma che più d'ogni altro ha suscitato l'ammirazione e le discussioni più vivaci anche nel

pubblico colto, e in cui sembra al Bracco d'essersi levato fino all'altezza di... un Ibsen è *Il Piccolo Santo.* Senonchè esso raccoglie in sè tutti i difetti della precedente produzione: dalla teatralità di certi espedienti esteriori alla mancanza di una vera azione, dall'intrusione di avvenimenti determinati dal caso alla inesplicabilità di certe passioni attribuite a più d'un personaggio, dalla superflua presenza di certe macchiette alla voluta decorosità di certi particolari scenici. Don Fiorenzo è un carattere ricco di volontà che perciò agisce in forza di un sentire umano e quindi spiegabilissimo, o non piuttosto ricco di misterioso potere che trascende l'umana esperienza e vince l'altrui volontà? Dallo svolgimento dell'azione ciò non appar chiaro: anzi pare che il Bracco si sia compiaciuto a mantener l'equivoco, ingenerando così confusione nella rappresentazione della sua maggior figura. Don Fiorenzo, infatti, si è ritirato in una parrocchia di montagna per dimenticare una folle e ardente passione ch'ebbe nella sua giovinezza per una santa donna che mai però volle concederglisi; ma dacchè egli esercita il suo ministero gode fama di santo per i non pochi miracoli che ha saputo compiere, e, fra questi, per aver avuto il potere di fermare un ragazzetto sul pendio d'una rupe, Barbarello, il quale ora, nonostante abbia perduto quasi interamente la coscienza, è devotamente attaccato al suo salvatore, a cui solo ubbidisce e da cui solo può esser mosso ad agire. Viene a trovarlo in quel romitaggio e a mettersi sotto la sua protezione Anita, la

figliuola di quella donna ch' egli amò nella sua giovinezza — e qui compàre il solito espediente romanzesco — : e per lei sente un' affezione viva e misteriosa che non può non essere ricambiata per quell'occulto potere ch'egli non vuol riconoscere di possedere ma che in realtà gli viene troppo evidentemente attribuito dall' autore. Ma un altro uomo ama quella donna, Giulio, il fratello di don Fiorenzo, capitato lì quasi improvvisamente di ritorno dall' America — ed ecco un'altra prova della macchinosità dell'intreccio—, e allora don Fiorenzo reprime il suo sentimento, e ad Anita che rilutta ad acconsentire all'amore di Giulio egli impone, per quel suo misterioso potere di suggestione, la sua volontà cioè quella ch' essa diventi la sposa del fratello.

E i due sposano, ma quando Anita ritorna dalla chiesetta, dove sono state celebrate le nozze, alla casa di don Fiorenzo vien colta da un improvviso malore: sembra morta — o, anzi, è morta? — , ma viene invocato l' aiuto di don Fiorenzo, il quale riesce, con una muta ed ardente preghiera rivolta al Cristo del suo scarabattolo, a fare ritornare in sè Anita. Il medico, che quindi sopraggiunge, spiega trattarsi d'un caso di catalessia transitoria, ma è certo che tutti credono al miracolo, e il miracolo attribuisce l' autore al suo personaggio s'egli non spiega altrimenti il fenomeno e se s'indugia a descrivere con particolare interesse l'atteggiamento fervido e muto con cui don Fiorenzo prega genuflesso davanti al suo povero Cristo di legno.

Siamo, dunque, davanti a un personaggio il cui potere trascende quello umano, e i cui atti non possono essere da noi giudicati alla stregua della logica de' sentimenti, dell'umana esperienza perchè essi sono di natura sovrumana e oltrepassano quella esperienza; davanti a un personaggio in cui quella forza misteriosa e quasi divina non ha preso forme umane e concrete, non si è chiusa assumendo la coerenza d'un carattere individuale e preciso. E pertanto è fuori dell'arte, la quale è visione netta e precisa d'un mondo umano e concreto.

L'avvenimento che segue alle nozze di Anita, cioè l'uccisione di Giulio per opera di Barbarello, il quale, così facendo, crede di vendicare il suo piccolo santo ch'è tormentato dalla rinunzia fatta in favore del fratello, non aggiunge nulla al dramma se pure dramma è quello che si svolge nell'animo di don Fiorenzo: quell'avvenimento non fa che spiegare allo spettatore fino a che punto arrivasse l'intuito d'un essere incosciente e selvaggio come Barbarello quando si trattava di un individuo, come don Fiorenzo, a cui quegli era legato da viva, sebbene oscura, devozione: l'avvenimento ha l'apparenza di voler porre una fine alla storia di quell'individuo reputato come un essere miracoloso.

Ma, a parte don Fiorenzo, un altro personaggio agisce in modo inesplicabile come tanti altri personaggi della precedente produzione del Bracco: cioè, Giulio, il quale s'innamora di Anita, sente purificarsi al fuoco di quella passione mistica — egli ch'è stato sempre

un avventuriero e un gaudente -- ma per che? Che cosa fa mai Anita perchè possa aver provocato un tale affetto? Anita, in verità, non fa nulla: non agisce; appare e scompare come un muto fantasma durante lo svolgimento dell'azione. E lo riconosce lei medesima, quando dice a don Fiorenzo: « Ma io non ho fatto nulla perchè ciò accadesse » (a. III, sc. 5ª). E don Fiorenzo (e forse, per bocca sua, parla lo stesso Bracco!): « E chi ne dubita? Il potere che una donna esercita sopra un uomo non emana dalle azioni di lei e nemmeno dalla sua volontà. È qualche cosa di ineluttabile che non ha nè cause, nè misura, nè freno, e che si compie con la stessa ineluttabilità con cui si compiono tutte le altre forze che governano il creato ».

Ma tutto ciò è pretta metafisica, anzi è una falsa metafisica messa avanti da don Fiorenzo per celare il suo vero pensiero, messa avanti da Roberto Bracco per nascondere la sua impotenza artistica.

XIV.

Il dramma in cui il Bracco ha voluto ritentare il quadro d'ambiente è *Ll'uocchie cunzacrate,* scritto anche in dialetto napoletano perchè più evidente apparisse la cura di rappresentare scene e sentimenti d'un dato luogo e d'un dato ceto sociale. Ma l' ambiente napoletano non ha nulla a che fare con il dramma, il quale, come *L'amante lontano* e *La culla,* vuole dimostrare la verità d'un concetto morale, ispirato dalla

guerra: che, cioè, questa purifica ed esalta, e che l'esempio di chi si è sacrificato interamente o di chi ha sacrificato la parte più viva di sè in guerra — gli occhi per esempio — ha una grande forza moralizzatrice sugli altri. Così Ferdinando, ch'è stato causa della rovina di Filomena, tornando cieco dalla guerra sente il bisogno di ritrovare la donna, accompagnato dal vecchio Giovanni, e di chiederle perdono. Filomena, alla sua volta, cessa anche lei di essere crudele, rompe la catena con cui lega a sè Luigi Pagliuca e lo esorta a tornare dalla moglie e a ridare alla famiglia la pace perduta. E Luigi, subendo anche lui l'influenza benefica, accetta l'esortazione, e stringe perfino la mano che gli porge il cieco di guerra, Ferdinando.

Come si vede, ogni carattere viene annullato dal preponderare d'una tal preoccupazione moralistica, e tutto appar voluto per dimostrare la verità d'una tesi.

Il colore dell'ambiente è tutto nella scena esteriore: nella descrizione della cantina, nella rappresentazione delle persone che vi giuocano e che variamente la frequentano, nell'introduzione di qualche ritornello di canzone napoletana: ma i protagonisti dell'azione possono stare tanto a Napoli che altrove poichè il Bracco non ha dato una stesssa anima e uno stesso colorito sentimentale all'ambiente e ai personaggi sì che questi possano apparire come il prodotto di quello, e viceversa; tra il quadro e la cornice non v'ha fusione perfetta. Solo a questa condizione può essere permesso, e solo in questo senso deve intendersi un teatro dialettale.

XV.

Che cosa resta, dunque, del teatro di Roberto Bracco? Non resta che quella commediola in un atto *Ad armi corte,* in cui protagonista è quella Laurina Corbari, donna senza scrupoli e senza ipocrisie, schietta e insolente, che si sente fuori della società e fuori della morale ma che della sua amoralità e della sua eccentricità si costruisce un'arma corta e tagliente con la quale può affrontare e vincere le miserie e le ipocrisie sociali ma solo quelle che possano danneggiare l'epidermide del suo cuore e i suoi interessi di vita, che si chiamano interessi economici: non è, certo, ella una assertrice di verità morali nè agisce per redimere il mondo! E questa figura femminile è l'elaborazione d'un tipo che il Bracco, forse senza saperlo, ha visto ritornare con tanta insistenza nella sua mente: la contessa Clara Sangiorgi *(L'Infedele),* la marchesa Anna di Fontanarosa *(La fine dell'amore),* Tilde Ricchetti *(Il frutto acerbo),* Nellina (nel dramma omonimo), Elena *(Il perfetto amore),* ecc., non sono che tante facce d'una stessa figura che si andava a poco a poco fissando in forme precise e concrete, che andava assumendo un aspetto uno e coerente nella sua fantasia.

E quella figura femminile è potuta riuscire in certo qual modo bene perchè, come s'è detto altrove, lo spirito del Bracco è portato naturalmente più al co-

mico che al drammatico, più a ridere, a motteggiare, a divertirsi che ad affisarsi nella tormentosa oscurità del dramma per quella mancanza di un'alta coscienza morale, di una profonda verità superiore ch'è la muraglia immane contro cui vengono a infrangersi i conati della livida e bassa miseria umana, e dalla cui sommità si può meglio giudicare l'offesa che il male tenta arrecarle.

Spirito futile e leggiero, vagabondo e superficiale, non poteva egli possedere la pensosa serietà che richiede la rappresentazione degli umani conflitti interiori; e quando egli, pertanto, si provò a rappresentarli o cadde nel generico e nel vuoto o finì col seguire or questo e or quell'indirizzo drammatico, o fece nascere il conflitto più da urto di avvenimenti che da urto di coscienze, di opposte realtà.

È strano come il pubblico abbia preferito i suoi drammi e come il Bracco non si sia accorto di questa sua impotenza a vantaggio di quell' altra non spregevole disposizione a ridere e a far ridere. Anche nei drammi egli non ha potuto reprimere quella disposizione, e ha disseminato dappertutto motti salaci e spiritosi, ha distribuito per ogni dove una folla di figure buffe o facete: il signor Brambini, l'ex capitano borbonico, Bartolomeo, l'ex maestro di ballo di *Una donna*; la serva, il cancelliere e il medico di *Maschere*; Don Paolo, i due contadini Rosa e Giustino, di *Il Trionfo*; don Pietro Caruso del dramma omonimo; Francesco Moretti, di *Tragedie dell'anima*; il direttore, signor Vannucci, e tutti gli altri personaggi di *Fiori d'arancio*;

Martino Esposito, di *Il diritto di vivere;* Lolotte e Guidolfi, di *Sperduti nel buio;* Maurizio, di *Maternità;* Valentino, di *La piccola fonte;* Faustina, di *Fantasmi;* don Claudio, di *Nellina;* il dottor Finizio e Sebastiano di *Il piccolo Santo;* i signori De Planes di *Nemmeno un bacio*, etc. etc., son tutti personaggi che possono andare a far compagnia a quegli altri che affollano le commedie perchè appartengono allo stesso tipo e perchè sono stati introdotti nei drammi più per variare l'umore dell'azione che per determinare un'altra temperie morale nell'atmosfera scura e minacciosa del dramma.

E se il Bracco ha goduto di sì grande fortuna presso il pubblico nostro, non è da maravigliarsi: il suo teatro, che evita abilmente la grossolanità sporcacciona delle farse francesi, che simula il dramma serio e pensoso con un intreccio sentimentale e piagnucoloso (piangon tanti, nel teatro drammatico del Bracco, fin... il cieco di *Ll'uocchie cunzacrate!*), non può non dispiacere al pubblico grosso dei teatri, il quale è costituito in massima parte di gente mediocremente colta e di gusto un po' ripulito che farebbe le smorfie davanti a una produzione licenziosa o rimarrebbe intontita davanti al vero grande dramma. Guai se il teatro fosse affollato di uomini semplici o ignoranti, o di veri e propri critici! E quel tal pubblico che va a teatro un po' per divertirsi e un po' per soddisfare la sua vanità e presunzione letteraria non può non applaudire a Bracco, che rappresenta lo scrittore di questi cotali borghesucci della società e della letteratura.

Palermo, agosto, 1921.

APPENDICE

Il presente lavoro giaceva da quasi un anno nel cassetto dell'editore quando scoppiò in alcuni giornali di Roma la nota polemica intorno ai *Pazzi* del nostro Bracco. E a provocarla senza volerlo fu il Tilgher, il quale, ingannato da certo « preambolo » dell' autore, accusò quest'ultimo di aver imitato il Pirandello. Ma piuttosto che di pirandellismo, lo si doveva accusare del peggiore bracchismo. Il Bracco, infatti, non fa che rimasticare qui una o più situazioni de' suoi primi drammi: di *Il Trionfo*, per esempio, in cui si rappresenta, sebbene in modo assai pacchiano, un conflitto tra materia e spirito, fra naturalismo e idealismo, conflitto che finisce con la sconfitta di quest'ultimo; di *I fantasmi,* in cui è rappresentato un altro scienziato roso dal tarlo della gelosia; di *Il Piccolo Santo,* in cui un altro grande spirito opera misteriosamente nell'animo d'una donna e nell' animo d'un bruto o d'un idiota; di *Tragedie dell'anima,* in cui lo scettico è in conflitto... discorsivo con l' idealista, e una donna si

lascia suggestionare, fino a perdere l'onore, da quello scettico diabolicamente misterioso. E se volessimo ricercare, nelle altre produzioni del Bracco, altri spunti e motivi troveremmo che essi nei *Pazzi* sono stati, non dico artisticamente elaborati o comunque sviluppati, ma pestati e ripestati.

Siamo proprio al fallimento d'uno scrittore, il quale, esauritosi fin nella meccanica ricerca di situazioni nuove, le prende a in prestito dalla sua passata produzione e, calcandovi la mano, le rende più grottesche e più inverosimili nel loro esagerato psicologismo e filosofismo.

Di che si tratta? Un insigne medico di malattie mentali, Francesco Floriani, si è tutto dedicato a sanare le anime ottenebrate dalla pazzia, e a sanarle non con mezzi materiali ma con procedimenti tutti spirituali. Egli è il nuovo scienziato il quale sostituisce l'influsso dell'Idealismo ai dettami positivistici; ma è così ossessionato dal bisogno di leggere nell'anima altrui che tormenta di sospetti continui la moglie, Agnese, la dilania con la sua diffidenza « che non si determina in nessun perchè, che non parte da nessuna circostanza visibile ». E Agnese non potendo più tollerare un simile scempio, si separa da lui e si allontana.

Ed ecco, dunque, un primo pazzo.

A distoglierlo dall'angoscia in cui lo ha lasciato l'allontanamento della moglie, sopraggiunge, per una di quelle solite combinazioni combinate, tanto care al Bracco, un suo amico, Ulrico Nargutta, il quale in-

forma il medico insigne d'essersi liberato di tutti i suoi tormenti spirituali gittandosi nell'orgia e nel vizio, abbrutendosi nella più cieca sensualità: e l'amante sua, e di tanti altri — chè egli non ha scrupoli neanche in questo — è Sonia Zarowska, una bella femmina scelta « nelle immense fucine dell'abbrutimento », la più bassa, moralmente, di quante ce ne possano essere sulla faccia della terra. E in casa di lei Ulrico vuol condurre Francesco: anche perchè questi affoghi e spenga ogni suo tormento interiore.

Ed ecco un secondo pazzo.

Francesco Floriani, quasi contro sua voglia, si reca a conoscere quella creatura di lussuria e con lei vien lasciato, da Ulrico, solo: e così egli ha agio, per il sopraggiungere anche d'un incidente inaspettato, di conoscere l'abbrutimento di quella donna, di riscontrare come l'anima ottenebrata di lei accenni alla possibilità di risvegliarsi dal torpore, in cui l'hanno fasciata i sensi, solo al suono di parole che suonano bontà e e difesa. Sonia anch'essa è una demente, sebbene sia « una demente tranquilla, inerte, chiusa nelle forme della sua corruzione, dei suoi vizi, della sua maniera di rubare ».

E son tre, dunque, i pazzi.

E Sonia si risveglia, e accorre alla Casa di Salute di Francesco Floriani, e colà non soltanto ella si risveglia a poco a poco dal suo abbrutimento ma sente anche nascere dal profondo della sua anima una passione pura, delicata, profonda pel suo salvatore. Cosic-

chè, quando Ulrico, che la trova per caso (sempre questo *caso* benedetto !) presso l'amico Floriani cerca di ricondurla a sè offrendole perfino tutta una vita di affetti puri e onesti, ella, dopo tante esitanze, rifiuta e resta nella Casa di Salute, presso il suo benefattore. Ma non può restarvi definitivamente : Agnese ritorna dal marito, gli confessa d'essersi liberata da una strana ossessione — — ed ecco la quarta demente ! – che si era impossessata di lei dopo la morte dell'insigne frenologo Paolo Gemmi, uccisosi per amor di lei (il quinto pazzo !), gli offre di nuovo il suo cuore immune da ogni colpa e gli annunzia che porta in grembo una creatura ch'è anche di lui. Sonia che ha udito ogni cosa, « ebra di sacrifizio », chiede ed ottiene il congedo dalla Casa di Salute, e si offre come una volta, strumento di piacere, a Ulrico : il quale, però, non può ormai accogliere quell'« offerta nefanda », e, affidatala quasi svenuta tra le braccia amorevoli d'una suora accorsa in quel momento, si allontana a precipizio col proposito di andare a perdere, non si sa... come, la sua anima trafitta !

I pazzi, dunque, — li abbiamo contati — son cinque, più di quanti non siano i protagonisti dell'azione; e non un solo dramma si riscontra in quest'opera del Bracco, ma ben cinque drammi, messi insieme alla rinfusa forse col proposito di rendere più possensentemente drammatica l'azione. Ma il dramma non sta evidentemente nel numero delle situazioni drammatiche, sibbene nell'intensità dell'azione drammatica.

Un dramma è quello di Francesco Floriani, il quale, mentre ha raggiunta la serenità di spirito per curare e sanare le anime di tante dementi, non ne può raggiungere una per sè che è dilaniato da dubbi circa la purezza di pensiero della moglie. Un altro dramma è quello di Ulrico Nargutta, il quale, mentre crede di aver trovato ogni soluzione ai suoi tormenti spirituali gittandosi fra le braccia d' una donna corrotta, s'accorge poi che non può fare a meno di lei quand'essa si allontana e ha trovato rifugio nella Casa di Salute dell'amico Floriani. Un terzo dramma è quello di Sonia Zarowska, la quale, dopo d'aver conquistata una purezza morale, vorrebbe riprecipitare nella corruzione per affogarvi, ebbra di sacrifizio, il suo puro e ardente amore per Francesco Floriani. Un quarto dramma è quello di Agnese Floriani, la quale, ossessionata, come s'è detto, dal pensiero che fosse colpevole del suicidio di Paolo Gemmi, si dibatte fra tormenti inenarrabili e fra sonni spaventosi, ma poi, sentendosi madre, ritorna al marito in un impeto di nuova dedizione e di nuova fede. Un quinto dramma — sebbene non agito nè narrato ma fatto intravedere dallo svolgimento dell' azione — è quello di Paolo Gemmi, altro idealista e insigne frenologo come Floriani, ma che tuttavia si lascia travolgere da una segreta passione per Agnese Floriani e si uccide.

Questo dramma di Roberto Bracco è, dunque, un vero... manicomio : nè può, esso, esser rilevato nelle su linee essenziali, entro suoi limiti precisi perchè

manca un suo centro focale, manca un nucleo generatore. Il conflitto non può esservi perchè mancano due forze antitetiche e contrarie, polo positivo e polo negativo. Non dunque uno scoppio solo e risolvente l'azione, ma uno sparo continuo di mortaretti che potrebbe continuare per un altro pezzo ancora, se l'autore volesse.

Perchè Francesco Floriani, esimio curatore di anime, sereno scrutatore dell'altrui pensiero, dilania continuamente la moglie co' suoi sospetti? E dato ch'egli abbia raggiunto tale morbosa sensibilità, nella ricerca del segreto pensiero degli altri, perchè il Bracco non ci rappresenta questo dramma, il quale dovrebbe consistere nel vacillare pietoso di quello spirito nobile e alto? Il Floriani, invece, dopo una scena troppo rapida in cui troppo remissivo egli appare di fronte al proposito della moglie che vuol separarsi da lui, ritorna alla sua bisogna di frenologo spiritualista; e proprio quando dovrebbe il suo spirito urlare d'angoscia pel racconto di Agnese, la quale era stata ossessionata dal pensiero della morte di Paolo Gemmi uccisosi per lei, egli, dopo un primo momento di rivolta, torna sereno e fiducioso come non mai, e accoglie con commossa letizia l'annunzio ch'ella è madre.

Ulrico Nargutta, il cinico ripugnante, il sarcastico pungente, ma solo a parole, invano si affanna a dichiararsi insensibile a ogni affetto puro e nobile, invano si affanna a dichiararsi un bruto; qual bruto è colui che non può fare a meno di Sonia quando questa

si è tolta dalla vita obbrobriosa che menava e si è rifugiata nella *Casa di Salute*? Brutalità è insensibilità morale, è passività, indifferenza: e Sonia o altra femmina, per lui dovrebbe significar la stessa cosa. E il dramma, dunque, non c'è.

Nè si capisce come da Sonia nasca a poco a poco la donna sensibile ad affetti puri e delicati: non si capisce sia perchè il Bracco non ce lo dice nè ce lo fa vedere rappresentando fatti nella loro più compiuta conchiusione ma non nel loro fremente svilupparsi; e sia perchè nulla scorgiamo negli atti di Floriani che possa giustificare quel cambiamento morale di Sonia.

E sproporzionata al motivo è la decisione che Agnese prende di separarsi dal marito che non ha fiducia nell'interezza dell'affetto di lei. E solo narrato, ma non rappresentato, è il dramma ch'ella si attribuisce tra la coscienza di non aver commesso colpa alcuna e quella, illusoria, d'aver provocato il suicidio di Paolo Gemmi.

E anche in questo dramma, come in tutti gli altri che abbiamo esaminato, notasi un procedimento troppo semplice e sbrigativo di far nascere il dramma o una complicazione sentimentale nei personaggi: Sonia, alle prime parole di Francesco Floriani che spiega all'agente qual sia la causa di certi fenomeni psicopatici o frenologici verificatisi in lei, comincia a svegliarsi dal torpore della sua anima; Ulrico Nargutta, di botto, passa dal proposito di ritornare con Sonia alla vita

obbrobriosa di prima quello di menare con lei una vita d'affetti onesti e puri; Agnese Floriani, non appena s'accorge d'essere madre, ritorna al letto coniugale, umile e devota al marito. Per quali misteriose ragioni tutto ciò avvenga, vattelapesca: nè saprebbe dirlo lo stesso Bracco: il quale nel suo graziosissimo « preambolo » — nulla v'è di più grazioso che vedere Bracco intento a fare il filosofo! — dichiara di non poterlo dire neanche lui: « l'Arte — egli aggiunge — non offre, non indica, non suscita soluzioni di problemi che anche la filosofia invano affisa o sviscera o espone scevri di scorie ». Ma ci sono anche dei problemi spirituali che posti come visione debbono essere risoluti dall'artista nel senso che detta visione debba risultare organica e coerente, e quindi spiegabilissima nel suo vario processo creativo.

E questo il Bracco non fa, attribuendo l'origine e la soluzione del dramma a cause lontane, inesplorabili e misteriose. Oh, è molto comodo tutto ciò per chi non ha un mondo interiore, per chi non ha umanità, fantasia creatrice...

Palermo, 16 Gennaio 1923.

FINE